

CONTRADICȚIILE, ILUZIILE ȘI VIRTUȚILE POSTMODERNISMULUI

(Ediția a II-a revizuită și adăugată)

Partea I-a

Gabriel Baldovin

e2001 – 2010

partea I-a

Prefață la ediția a doua 2010

Prefață la ediția a doua 2007

Prefață la prima ediție

DINAMICA PSIHOLOGIEI ESTETICE

SCURTE ASERȚIUNI DE METAPSIHOLOGIE ESTETICĂ

Arta ca manifestare psihică (pasaje adăugate în 2007)

Despre funcția biologică a artei (pasaje adăugate în 2007)

Despre funcția socială a artei (pasaje adăugate în 2007)

Tensiunea dintre straturile mnezice. Cele trei stadii ale culturii

DEFINIREA CATEGORIILOR ESTETICE

Clasificarea artelor (secțiune adăugată în 2007)

Dacă există categorii estetice atunci ele sunt 4, 4” fețe” ale artei
în general

Numitorul comun al categoriilor estetice

Probleme terminologice relativ la arta figurativ-concentrice
reflectate în alegerea titlului acestei lucrări

ARTA PRIMITIVĂ

ARTA FIGURATIV-CONCENTRICĂ

Arta figurativ-concentrică are principial la bază o mentalitate
tradițională

Frumusețea ca limbaj artistic primordial în arta figurativă
(secțiune adăugată în 2006)

Reperlele artei figurativ concentrice

ARTA ABSTRACT-COMPOZIȚIONALĂ

De la frumusețea figurativă la arta abstractă (secțiune adăugată
în 2007)

Despre începutul artei abstract-compoziționale

Tradiționalism și modernism: doi termeni vagi

Arta abstractă ca fenomen tipic occidental

Arta tradiționalistă este epuizată

Reperetele artei abstract-compozițională

ARTA DISCENTRICĂ

Din nou despre imprecizia termenului „artă contemporană”
(secțiune adăugată în 2010)

Fundamentul social al discentrismului

Mentalitatea științifică. Revoluția modului de percepere a artei.

Dezamăgirea culturii elitiste

Substratul social al mentalității discentrice

Despre conceptul tradiționalist de „decadență” a artei moderne

Potențialul geniu al trecutului are alt rol

Despre avangardă și obsesia artistului erou

Discentrismul ca subversiune culturală contemporană

Reperetele discentrismului

MANIFESTĂRI ARTISTICE AUXILIARE

Kitsch-ul ca artă figurativă marginalizată

De la kitsch la arta consumistă

Consumismul ca periferie umanistă în marketig

Consumismul și inflația artei figurativ-concentrice

Cultura consumistă

Revoluția consumistă

Tipurile consumismului

Multiculturalismul și consumismul

Criteriile artei consumiste

PRECIZĂRI PRIVIND POSIBILITATEA DE CLASIFICARE A UNEI
MANIFESTĂRI SAU CURENT DUPĂ CRITERIILE DE MAI SUS

Diferențierea manierismului de kitsch

Diferențierea kitsch-ului de arta populară

Diferența dintre kitsch și consumism

Respingerea ideii consumismului luat drept kitsch

Diferențierea discentrismului de restul artei

Asemănări și deosebiri între arta abstractă și cea discentrică

(secțiune adăugată în 2010)

Clasificarea muzicii după criteriile de clasificare de mai sus
partea a II-a

SCURTE ASERȚIUNI DE ESTETICĂ A CURENTELOR

CURENTELE ARTEI FIGURATIV-CONCENTRICE

Arta egipteană

Arta mesopotamiană

Arta clasică greacă
Arta elenistică și romană
Arta bizantină
Arta indiană
Arta romanică
Arta gotică
Renașterea
Arta barocă și rococo
Neoclasicismul
Romantismul
Realismul

Arta figurativ concentrică în era contemporană; Cinematograful de gen Hollywood, desenele animate (cartoons) Graphic design, ASCII art, jocurile video, tehnicile de animație 3D și fotografia de familie și/sau revistă mesopotamiană

CURENTELE ARTEI ABSTRACT-COMPOZIȚIONALE

Impresionismul
Pointilismul
Art nouveau
Fovismul și expresionismul
Cubismul
Futurismul
Abstracționismul

CURENTELE ARTEI DISCENTRICE

Dadaismul
Suprarealismul
Expresionismul abstract și neoexpresionismul
Neoabstracționismul (discentric)
Arta pop și arta grafitti
Neorealismul
Arta obiectului (ready made, instalaționism, performance art, happening, body art, land art)
Arta cinetică
Arta video, foto și VJ art
Arta Op și iluziile optice
Minimalismul
Conceptualismul și arta teoretică
Clasificarea multiaxială a obiectului de artă partea a III-a

PROBLEMATICA TEORIILOR POSTMODERNISTE

CRITICA TEORIILOR POSTMODERNISTE

Postmodernismul ca afacere politică globală

O sumară introducere a multitudinii de viziuni asupra conceptului de postmodernism

Dilema ateism-credință în filosofii postmoderniste

Critica pretenției de nouă eră a așa-numitului postmodernism

Alte contradicții ale postmodernismului

Probleme de autodefinire (ironică) a postmodernismului

Postmodernismul în viziune ecologică și multiculturală

Postmodernism sau nextmodernism

În ce mod ar fi posibil totuși postmodernismul

SCURTE ASERȚIUNI DE VIITOROLOGIE ARTISTICĂ

Neajunsuri perceptive cu privire la rolul artei

Individualismul ca scop al artei

Alte probleme ale postmodernismului, dar și perspective

Concret, la ce ne putem aștepta în viitor

Prefață la ediția a doua 2010

(Pentru a nu abuza de atenția cititorului mult prea binevoitor cu această lucrare eventual pe acela care a parcurs-o în variantă tipărită – am colorat cu verde textul adăugat în ediția a 2-a din 2006, cu roșu adăugarea din 2007 și cu gri pe cea din 2010.)

Repoziționarea interesului acestei lucrări. Când am scris această lucrare am pornit de la un eseu constituit din câteva secțiuni orientate împotriva postmodernismului la care am adăugat un fel de introducere psihologică în artă și o schiță de clasificare a curentelor artelor vizuale. Problemele cu care m-am confruntat în această a 3-a revizuire au fost mult mai mari decât acelea pe care le-a rezolvat în prima ediție. Plecând de la câteva pagini de eseu care demonstrau imposibilitatea existenței unui postmodernism atât ca și curent cât și ca eră culturală prima ediție e un fel de joacă.

Treptat interesul acestei lucrări nu s-a mai concentrat pe absurditatea termenului și conceptului de postmodernism cât pe clasificarea propriu-zisă a artei deoarece am observat că în ceea ce privește sistematizarea curentelor sunt anumite probleme de definire, structurare și relaționare unele cu altele. După ce mi-am clarificat problema cu postmodernismul treptat am început să resimt din ce în ce mai jenant problemele de clasificare în poziționare a numeroaselor

gesturi artistice ale celei de-a doua jumătăți a secolului 20. Acesta e și principalul motiv pentru care acest text a suferit deja câteva revizuiți în mai puțin de 10 ani și mai mult ca sigur că va mai suferi alte câteva pe măsură ce informațiile mele despre artele vizuale invariabil se vor multiplica, pe măsură ce artele vizuale vor mai cunoaște câteva „revoluții” și eventual pe măsură ce mă voi familiariza mai bine și cu istoria celorlalte arte cum ar fi muzica sau literatura.

De data aceasta a trebuit să câț criterii solide pentru clasificarea artei în general în care să o înscriu și pe aceasta și astfel să o înțeleg mai în profunzime. Ceea ce schițasem în prima ediție și lăsasem neterminat pentru că nu asta era interesul meu atunci a trebui să fie rejudecat și reorganizat. M-am trezit astfel în fața unor probleme pe care estetica nu și le-a mai pus până astăzi decât la fel de în treacăt ca și mine. Am avut noroc cu psihologia care mi-a venit în ajutor cu datele ei și cred că am reușit de data asta să le dau de capăt și să le dau o formă acceptabilă. Rămân câteva lucruri de aranjat și ajustat pe viitor însă cred că greul cel mare a trecut odată cu această a treia ediție. Prima ediție a acestei lucrări dădea impresia unei mai atente analize asupra artei de dinainte de 1940 fără a fi exhaustiv în ceea ce o privește totuși. De data asta am intrat frontal în problemele de definire, explicare și clasificare a artei de după 1940 până în prezent în așa fel încât arta de dinainte de această dată ce părea mai favorizată pare mult defavorizată de data asta. Într-adevăr în această a treia ediție am făcut eforturi de sintetizare a artei noi, eforturi pe care teoreticienii din trecut le-au făcut pentru arta mai veche scutindu-mă pe mine de detalii inutile și preluând ca atare sintezele lor pe care le-am simplificat și mai mult.

O mai clară clasificare a artei ca urmare a unei mai clare înțelegeri a artei ca fenomen psihic. Odată cu această revizuire din 2010 și odată cu concluziile sociologice la care am ajuns independent de aceste studii pentru mine e clar că arta este o manifestare și afirmare a mentalității artistului și a publicului său în relație sociologică retroactivă cu clasele sociale sau comunitățile diferite. Axiologia nu e ontologie ci pur și simplu e strategie de comunicare și manifestare a dominanței sau afirmare a puterii. Estetica e psihologie pur și simplu. Între masculul ce dansează pe lângă femele pentru a o cuceri și artistul care reprezintă o mentalitate dornică de afirmare există doar diferență de unelte și capacitate de a le folosi.

Când vorbim despre artă vorbim despre un compromis aproape incredibil al societății umane. Societatea umană a decis că artist este doar omul întrucât pe de o parte primește „binecuvântarea divină” spre a crea artă iar pe de altă parte el pricepe o astfel de binecuvântare. Natura însăși e frumoasă, poate crea lucruri incredibile dar cultura o disprețuiește pentru faptul că nu se poate înțelege pe sine în minunăția ei. E de ajuns însă pentru a fi stigmatizată inconștient. Acest lucru este absolut incredibil dacă ne gândim că secole de-a rândul arta tradițională a încercat cu disperare să recupereze natura paradisiacă pierdută ca urmare a compromisului cu civilizația.

Arta este un antropocentrism. Mai mult chiar – arta este un eropocentrism. Mai mult decât atât – arta este un seniorocentrism. Puterea de a o izola de restul lumii, de a o face proprietatea regilor și privilegiatilor social îi dă o bizară valoare specifică lumii civilizate. Fără să ne dăm seama, în momentul în care vedem o operă de artă proiectăm în acea operă imaginea divină a seniorului care o posedă. În valoarea artei nu stă o valoare absolută ci stă prejudecata clasică după care vița seniorului este inestimabilă. Dacă seniorul izolează un colț de lume spre a nu mai fi accesibil atunci servitorii culturali din jurul lor vor ridica în slăvi acest colț de lume ca sfânt pentru că ei înșiși doresc mângâierea sfințeniei seniorului. Astfel de esteți politruci se scufundă în desfătărilor artei pentru simplul motiv că doresc să ciugulească câte ceva de pe urma seniorului care la rândul lui îi dezumanizează pe sclavii pe care îi stăpânește. Disprețul față de natură și supraevaluarea artei este un act al mentalității sclavagiste.

Orice lucru devine tabu și se fetișizează pe măsură ce este ascuns, pe măsură ce nu este dat spre consum. Asta devine o dragoste imposibilă trăită de adolescentul clasic împiedicat de moravurile sociale să cunoască sexul opus. În iubirea lui oarbă pentru Celălalt există o frustrare instinctuală pe de o parte iar pe de alta există o frustrare socială reflectată într-un statut inferior.

Mult timp s-a spus că arta este formă și nu conținut. Asta înseamnă că nu contează tema abordată ci modul în care e realizată. A crede că arta este altceva decât epoca și mentalitatea sa aplicată formal și semantic în obiecte este deja o naivitate. Orice clasificare a arte este o clasificare a epocilor și artiștilor în care aceștia au trăit.

O încercare de clasificare a artei presupune o evoluție a înțelegerii societății și sinelui în raport cu ea ci nu o înțelegere a

obiectelor sale finite. Nu interesează obiectul ci subiectul. Nu trebuie analizat materialul extern ci omul capabil să îl ordoneze conform credințelor, prejudecăților și aspirațiilor lui.

O astfel de apropiere a esteticii de psihologie care văd că se întâmplă de la sine, natural fără a forța lucrurile îmi provoacă o bucurie nespusă. Mă bucură mai întâi pentru că această lucrare nu îmi mai pare o insulă bizară față de teoriile mele din domeniul psihologiei și sociologiei și că până la urmă se leagă strâns de acestea. Apoi mă bucură pentru că o astfel de lucrare reprezintă veriga ce ne va ajuta să ajungem să înțelegem pur și simplu psihanalitic arta la fel cum visele și actele ratate se analizează. Psihanaliza clasică a încercat ceva de genul acesta însă din păcate s-a limitat doar la elementele care seamănă cu cele de mai sus ce nu sunt specifice artei și astfel pierzând caracterul esențial al ei. Sunt convins că mai e mult de căutat până la o astfel de epuizare totală mister a artei dar sunt convins că asta e calea.

Neajunsurile viziunilor și clasificărilor nonpsihologice din estetică. Clasificarea artei și artiștilor după modelul nonpsihologist de până acum este una extrem de spinoasă. Există curente cu viziuni atât de anacronice și contradictorii atât în ceea ce privește concepția despre artă cât și în ceea ce privește rezultatul artistic final încât la o analiză mai atentă se poate vedea că ele nu sunt realmente curente ci mai mult niște ambiții de suprageneralizare a unor teoreticieni sau o nevoie tradițională a artiștilor de a se organiza într-un soi de breaslă. De exemplu expresionismul abstract american teoretizat de Greenberg și Rosemberg conține două manifestări diferite, cea preponderent abstracționistă a artiștilor grupați în Color Field și cea preponderent discentrică pentru gestualiști. Acești artiști au fost colegi de generație, au trăit în același mediu și poate au fost prieteni. Totuși viziunile lor personale îi apropie mai curând de artiști aflați la mii de kilometri distanță și eventual din altă perioadă. Teoreticienii în cază le-au cunoscut viețile, amănuntele picante, obiceiurile și slăbiciunile iar clasificare s-a făcut după un soi de atenție tubulară ignorând sau neacordând suficientă atenție acelor „străini” care de fapt sunt mai apropiați ca viziune artistică decât propriii lor colegi și eventual prieteni.

Datorită timpului scurt trecut de la lansarea și consumarea unor anumite mișcări în arta recentă ele nu au fost suficient digerate și coerent clasificate. Unui curs de artă contemporană nu i se poate cere

decât să expună faptele la fel cum face un martor la un proces. Judecarea lor o face judecătorul. În același fel clasificarea lor o face mai curând esteticianul decât istoricul de artă. Se poate întâmpla astfel ca profesorul să analizeze astăzi un curent ca „Land art” iar la data viitoare să analizeze o anumită ediție a bienalei de la Veneția în care pot exista mai multe curente adunate sub același eveniment. În acest caz nivelul de generalizare al curentului este mai mare decât al evenimentului. În majoritatea sintetizărilor și clasificărilor artei contemporane există tipul ăsta de confuzie în organizare și, evident, până când generațiile următoare nu vor ajunge la un verdict astfel de improvizații teoretice vor mai exista.

În arta modernă și contemporană s-au propus o sumedenie de nume pentru curente sau mișcări. Uneori s-au propus nume paralele de autori sau artiști fără ca aceștia să știe unii de alții. Unii din acești termeni pot fi refolosiți ca termeni ajutători iar alții nu. Din punctul meu de vedere termeni ca „neoplasticism”, „suprematism”, „modular constructivism”, „arte povera” etc. sunt termeni inutili pentru o clasificare a artei. Ei pot ajuta oarecum pentru înțelegerea istoriei artei, a ideilor unui artist sau altul însă nu ajută prea mult la definirea unui curent ca ansamblu de semne distinctive. Ar putea fi utilizați însă pentru definirea unui stil sau altul din interiorul unui curent mai larg însă generațiile următoare vor decide utilitatea lor și care termen se va păstra sau care nu.

Uneori istoricii artei nu prea văd cu ochi buni intervenția esteticianului în munca lor dar ei înșiși se folosesc de ea mai târziu când sunt convinși de afirmațiile acestuia. Așa s-a întâmplat și cu curente tradiționale sedimentate și structurate de teoreticienii artei pe care apoi istoricii le preiau și le folosesc cu succes spre propriul lor interes didactic. În fapt fără această separație după criterii cât de cât rezonabile, fără această analiză istoricii artei înșiși nu se pun de acord unii cu alții și se pierd în dispute care în final seamănă a dispute estetice. Așa că dacă esteticianul își permite o astfel de intervenție asta eu zic că e spre binele și spre folosul tuturor.

Clasificarea și sintetizarea o eternă revizuire în acord cu evoluția psihicului omenesc însuși. Un astfel de demers însă este unul extrem de spinos. Artă nu înseamnă doar evoluția ideilor și filosofii ci și a relațiilor sociale, naturii și tehnologiei lucruri care sunt practic imposibil de prevăzut. De fapt însele filosofii și teoriile depind într-o

măsură decisivă de acestea. Practic evoluția artei este aproape imposibil de anticipat. Numai când ne gândim la evoluția tehnologiei și a societății ne putem da seama că așa ceva este imposibil de cuprins.

Însă dincolo de asta tocmai evoluția ulterioară a psihicului omenesc poate face ca diferențierile făcute aici să devină irelevante peste câteva secole. Dacă în artă și în mentalitatea umană vor apărea revoluții – și este foarte probabil ca acest lucru să se întâmple ținând cont de explozia galopantă a tehnologiei – atunci arta va rezona și ea la aceste revoluții iar diferențele pe care le putem vedea între arta abstract-compozițională și arta discentrică să pară cu adevărat minime, poate chiar mai mici decât cele dintre Renaștere și Baroc. Așa că oamenii viitorului s-ar putea să vadă cu alți ochi revoluțiile contemporane.

Tocmai de aceea cititorul este prevenit să înțeleagă această clasificare ca pe o convenție. Eu nu clasific obiecte vizibile și pipăibile, eu clasific vise, idei, speranțe și prăbușiri psihice pe care artiști diferiți le-au avut la un moment dat. Toate acestea nu mai există și atunci sunt obligat să le refac cu imaginația.

O restructurare a capitolelor acestei lucrări. Ponderea mai mare a discursului istoricist la din această revizuire a lucrării de față creează o punte între atât de separatele capitole DINAMICA PSIHOLOGIEI ESTETICE și SCURTE ASERȚIUNI DE ESTETICĂ A CURENTELOR. O astfel de punte nu era suficient de bine evidențiată în prima ediție deși se putea totuși vedea că cel de-al doilea dezvoltă, exemplifică cu fenomene particulare generalitățile afirmate în primul. Totuși discursul primului nu prea se regăsea în cel de-al doilea în sensul că nu se făcea referire clară la teoriile acestuia. Odată cu clarificarea mai mare a criteriilor de definire a categoriilor estetice și de încadrare a curentelor lucrurile văd însă că se leagă de la sine. Între aceste capitole există o fluentă specifică unei lucrări unitare fără a mai exista acel aspect de colecție de articole ca la prima ediție. De data aceasta categoriile estetice se regăsesc în estetica curentelor deoarece fiecare categorie estetică va avea un număr de curente încadrate în ea și explicitate conform principiilor sale.

Astfel clasificarea artei în lucrarea mea a ajuns să ia un aspect ordonat în sens logic și astfel capitolul dedicat esteticii curentelor se regăsește conform categoriilor estetice corespunzătoare însele. Practic estetica curentelor presupune un al doilea nivel de clasificare a artei

după cel al categoriilor, prin coborârea nivelului de generalitate. Prin această decizie câștig la capitolul claritate în expunere deoarece cititorul va putea observa încă din cuprins care sunt curente specifice unei categorii sau alta.

Au fost unele pasaje sau chiar secțiuni întregi care păreau să nu își găsească locul exact în această lucrare. Uneori îmi venea pur și simplu să le șterg sau să le păstrez pentru o altă lucrare însă ceva îmi spunea că totuși aici își au locul. Odată cu multele lucruri care mi s-au clarificat pe parcursul acestor ani am fost surprins să constat că încet încet ceea ce mi se părea dezaxat și incoerent într-un anumit loc și-a găsit totuși locul în altă parte. Asemenea unui puzzle textul s-a întregit și s-a uniformizat în coerență.

De asemenea am readus în capitolul dedicat dinamicii psihologiei estetice kitsch-ul și arta consumistă după ce în 2007 le expulzasem în ultimul capitol, cel dedicat teoriilor așa-numitului postmodernism. Dar nu le-am mai acordat statut de categorie estetică așa cum făcusem în prima ediție ci le-am înțeles ca manifestări artistice auxiliare derivate în special din categoria artei figurativ-concentrice.

Nu mi-am propus niciodată în această lucrare o tratare exhaustivă a problemelor artei ci doar una generală. Vârsta mea și lipsa de contact concret cu etapele istoriei artei a făcut ca acest lucru să fie realmente imposibil. Tocmai de aceea mi-am asumat mai curând rolul de a clasifica general curente de artă decât de a le face o descriere amănunțită. Totuși au fost două cazuri când m-am lăsat dus de val și am sărit de această regulă. Într-unul dintre discursurile mele teoretice a fost influențat de cel artistic. Am avut o perioadă ca student în care m-am simțit foarte apropiat de cubism. Din acest motiv acest curent e analizat mai în detaliu decât celelalte. Totuși aici nu am redus textul ci am preferat să aștept momentul când le voi aduce și pe celelalte la același nivel teoretic de detaliu. Însă în cazul unei secțiuni dedicată analizei consumismului am fost luat de val și intrat într-un fel de psihopatologie descriptivă în virtutea apetitului meu pentru psihologie. De data aceasta a trebuit să scot din text pentru a nu pierde din coerența discursului. Dacă aș fi făcut la fel cu toate curente probabile că o astfel de lucrare ar fi fost o simptomatologie psihopatologică decât o estetică (generală). Sunt convins că acest drum trebuie urmat pentru a înțelege în detaliu arta însă acest lucru

trebuie făcut într-o lucrare specială diferită de asta care să trateze acel nivel mai redus de generalitate și nu în asta. Din păcate „Fenomenologia psihologiei estetice” a rămas încă în stadiu de schiță atâta timp cât nu pot călători și lua contact direct cu operele de artă ale lumii. Așa că va mai avea ce de așteptat până când să îi găsesc un nou loc celui text scos de acolo

Un alt exemplu de restructurare a acestui text vizează geometrismul abstract și cel discentric. În prima lucrare includeam în aceeași clasă curențe ca suprematism, neoplasticism, fenomenul Bauhaus, op art și minimalismul geometric. Din punct de vedere strict formal aceste curențe sunt foarte strânse între ele. Dar nu e întâmplător faptul că primele trei au înflorit în prima jumătate a secolului al 20-lea pe când celelalte două în cea de-a doua jumătate a sa.

După clarificarea mai mare a criteriilor de încadrare a artei într-o categorie sau alta am inclus primele trei curențe în partea geometrică a abstracționismului acolo unde stă Kandinsky sau Brâncuși. Deși Suprematismul este puntea de legătură a abstracționismului geometric cu discentrismul geometric și oricând ar putea fi clasificat și în interiorul acestuia din urmă am preferat totuși să îl plasez în prima categorie atât pentru factorul temporal cât și pentru mentalitatea abstracționistă a fondatorului său, pictorul Malevich.

De fapt sunt unele piese abstracte care nu pot deloc să fie diferențiate formal de obiectele utilitare decât pe baza acestor investiții semantice exterioare pe care artistul le-a făcut în ele. Iată cum programul teoretic există nu doar la arta discentrică ci și la cea abstractă într-o formă latentă abia sesizată. Psihologia cu capacitatea ei de descifrare și analizare poate reface pentru arta abstractă drumul pe care forma artei tradiționale îi face în mod natural. Acest caz arată poate cel mai bine în ce măsură conținuturi hermeneutice aflate în afara spațiului restrâns al obiectului de artă pot influența și chiar deveni mai importante decât forma obiectului în clasificarea lui.

Ce rămâne suspendat în aer este titlul „CONTRADIȚIILE, ILUZIILE ȘI VIRTUȚILE POSTMODERNISMULUI” tocmai pentru că între timp direcțiile acestei lucrări s-au mutat către ceea ce inițial s-a constituit o parte auxiliară, secundară a ei. Revizuirile anilor '2005, 2007 și cea de acum din 2010 nu au vizat acel interes inițial de a arăta

inconsistența conceptului de „postmodernism” ci a vizat tocmai aceste schițe teoretice. Dar dacă ar fi să judec la rece astăzi aș da un alt titlu acestei lucrări: „Estetica este psihologie” sau pur și simplu „Clasificarea artelor”. Dacă nu ar fi fost deja tipărită poate că aș fi schimbat titlul însă, fiind deja tiprită, am decis să merg pe aceeași variantă.

Probleme tehnice cu prima ediție. Pe lângă problemele teoretice nerezolvate am avut și ghinion pentru că DTP-istul și corectorul editurii era una și aceeași persoană și plus de asta era și începător. Lipsa cotorului din textul tipărit e una dintre probleme. Eu nu puteam prevedea formatul textului și nici grosimea hârtiei pentru a-l concepe digital cu dimensiuni și formă și nici nu știam că el nu o va face. Dacă aș fi știut că e începător m-aș fi ocupat eu de această problemă direct. Oricum principala problemă nu a fost neapărat aspectul textului cât mai curând faptul că el a distorsionat conținutul textului. În loc să își facă treaba lui de a găsi greșelile de redactare și de a pune cotor copertelor el s-a gândit că e mai bine să îmi reorganizeze capitolele textului. Deși a primit textul în format digital ceva s-a întâmplat la schimbarea fontului arial cu cel Book Antiqua. Inițial textul meu avea 5 capitole: „Scurte aserțiuni de dinamică a psihologiei estetice”, „criteriile de definire ale categoriilor estetice”, „Scurte aserțiuni de estetică a curentelor”, „Problematica postmodernismului” și „Scurte aserțiuni de viitorologie artistică”. În loc să îmi păstreze aceste 5 capitole el a spart al doilea capitol transformând subcapitolele „Arta primitivă”, „Kitsch-ul”, „Modernismul”, „Consumismul”, și „Experimentalismul” în capitole independente. Mai rău decât atât DTP-istul în cauză nu a înțeles că arta primitivă este o clasă la fel ca și celelalte și a transformat-o în secțiune. Așa că în loc să am „CAPITOL”, „SUBCAPITOL” și „secțiune” la tipar a intrat doar „capitol” și „secțiune”.

Prefață la ediția 2007

Orice lucrare teoretică necesită revizui, reorganizări și reconsiderări atâta timp cât își păstrează caracterul viu. Presupusa perfecțiune și exactitate care ar părea că ar trebui să aparțină unui sistem de afirmații așternute pe hârtie, nu ar însemna decât banalitate și platitudine dacă ar avea aceste atribute. Și asta cu atât mai mult cu cât domeniul de lucru al acestui sistem de afirmații este atât de complicatul și de tainicul suflet omenesc. Revizuirea acestui sistem este echivalent cu însăși nașterea prin care viața pare că se regenerează și se corectează. În ceea ce privește lucrarea de față ea are

un statut special față de celelalte pe care le-am scris. Ea este cea mai recent scrisă, este debut personal de editare pe suprafață fizică și este și prima revizuită. Cu toate că am conceput-o acum 5 ani (de la data republicării pe suport electronic respectiv 2006) puține sunt zilele în care nu m-am gândit chinuitor la problemele lăsate nerezolvate în ea. Acea senzație de capitol închis, de examen trecut cu brio pe care o simt față de celelalte lucrări teoretice ale mele este absentă în ceea ce privește lucrarea de față. Există și o doză de ghinion, dar și una de neobișnuit noroc relativ la unul și același lucru, respectiv lipsa de mea de experiență în lucrul cu editurile care a afectat aspectul exterior ce dă impresia de provizoriu la acest debut editorial. Așa că sper ca prin reîntoarcerea la mediul electronic de publicare această carte să intre cumva în rândul celorlalte lucrări ale mele. Și totuși vara anului 2007 mi-a permis adăugări și ajustări în interiorul „Dinamicii Psihologiei Abisale” care este fundamentului general al acestei lucrări. Am observat că în analiza fenomenului artei pe care o făcusem în anul 1998 (anul de naștere al acelei lucrări) am intrat prea în detaliu relativ la restul de domenii de aplicație a psihologiei cognitive. Nevoia de a răspunde teoriei gestaltiste asupra Percepției și problemele teoretice foarte apăsătoare din domeniul artei m-au furat de la o tratare ceva mai generală a temei în spiritul celorlalte. Cred că faptul că după aceea a urmat aceasptă lucrare să fie elaborată nu este întâmplător. În 2007 am recurs la repararea acestei scăpări iar vechea secțiune „Clasificarea Artelor” din Dinamica Psihologiei Abisale și-a găsit locul în această lucrare în acord cu gradul său de particularitate. Poate că ea va fi mutată și de aici într-o lucrare viitoare. Însă deocamdată ea este mai apropiată de aceasta decât de D.P.A.

Toate lucrările teoretice scrise de mine în perioada de după D.P.A. sunt prelungiri particulare ale acestor teorii și aplicări ale generalității lor la domenii distincte. Până și arta pe care eu o fac este o astfel de aplicare particular-extremă a principiilor stabilite acolo. Este foarte clar că pentru a înțelege ceva mai bine dinamica psihologiei estetice prezentată sumar aici ar trebui mai întâi parcursă aceasta. Însă problema dinamicii psihologiei estetice este una minoră în orizontul de interese al acestei lucrări. (Ea va fi clarificată într-o alta pe care am început-o înaintea acesteia însă care probabil că va fi reluată peste câțiva ani buni dacă nu chiar peste câteva zeci de ani.) De aceea cititorul va putea să facă abstracție de amănuntele psihologice de la

care teoriile centrale ale acestei lucrări pleacă și să le ia ca premise. Totuși am să fac un mic rezumat al acestora pentru o cât mai bună înțelegere iar dacă cititorul va dori o parcurgere amănunțită și a acestui gen de probleme ele pot fi găsite (sper să nu fiu nevoit vreodată să scot de pe spațiul virtual și de la accesul liber la idei această lucrare) și cercetate după cum fiecare dorește.

Estetica și teoriile artei trebuie să-și aibă rolul de „popularizare” de explicitare a problemelor și soluțiilor artei către segmentele sociale care au mai puțin contact cu ea. Situația trebuie să fie asemenea serviciilor secrete care sortează și stabilesc o topică a informațiilor pe care le oferă apoi autorităților statului. Ce se poate astăzi vedea în acest domeniu este o rupere a semnificațiilor unor concepte cheie ale artei față de cele ale limbajului general al societății. Mă refer aici direct la conceptele de „artă modernă” și „artă contemporană”, primul reprezentând aproximativ ara primei jumătăți de secol XX, în timp ce cel de-al doilea începe din anii 1970 încoace. Pentru societate cuvintele „modern” și „contemporan” înseamnă același lucru și se referă exclusiv la latura temporală a unui curent din consumism, adică la faptul de a fi nou și în vogă. Această calitate dispare odată cu demodarea lui. Am susținut și susțin în continuare că termenii „modern” și „contemporan” trebuie înlocuiți cu unii mai preciși care să fie clari pentru toată lumea și să evite izolaționismul în care o parte a artei a intrat în ultimul secol.

Am încercat în această a doua ediție să clarific problemele terminologice pe care le semnalasem încă din prima ediție. Firește că orice schimbare terminologică are în spate o schimbare conceptuală mai mult sau mai puțin profundă în interiorul sistemului teoretic pe care îl acoperă. Sper ca de-a lungul anilor problemele să fie mereu aletele iar eu să o revizuiesc continuu. Acesta este semnul faptului că acest ansamblu de idei este unul viu. Cele 6 categorii de artă despre care vorbeam în prima ediție, respectiv arta primitivă, arta clasică, kitschul, consumismul, modernismul și experimentalismul au rămas doar 3. Acestea sunt arta figurativ concentrică, arta abstract-compozițională și arta discentrică. În acest moment consider că aceste concepte se află în starea de maximă generalizare, respectiv în imposibilitatea de a mai fi clasificate în alte concepte care să aparțină domeniului esteticii.

Prin urmare, plecând de aici am operat schimbări secundare ca

scoaterea Artei Primitive din zona genurilor maxime de clasificare a artei și mutarea ei exclusivă în capitolul dedicat esteticii curenților. Asta înseamnă că ea a fost coborâtă pe această piramidă de generalizare a conceptelor esteticii, fiind inclusă în sfera mai largă a artei figurativ-concentrice, la fel ca și în cazul a ceea ce numeam atunci artă clasică. Din fericire am reușit astfel să elimin confuzia legată de cuplul de termeni artă clasică-clasicism pe care o semnalam în prima ediție.

Apoi kitschul și consumismul au fost și ele mutate în capitolul responsabil cu analiza teoriilor postmoderniste. Am găsit căi de apropiere maximă între aceste două concepte, ambele fiind identificate cu multiculturalismul care, la rândul său, se poate include în categoriile de mai sus.

În sfârșit, vechea categorie a modernismului mi-a dat cele mai multe batai de cap, fiind cea mai neclară și mai discutabilă dintre cele pe care le stabileam la acea dată. Ea a fost despărțită în cele 2 părți (abstract-compozițională și discentrică) și unificată cu ceea ce numeam experimentalism în prima ediție. Odată cu această operațiune pot spune că nu mai există niciun fel de legătură între lucrarea de față și cea a lui Matei Călinescu „Cele 5 fețe ale modernității” care a fost imboldul scrierii ei. Cele „5 fețe” pe care am încercat să le retușez eu și să le reunesc cu mai vechile categorii estetice, se arată a nu mai avea nicio legătură cu cele 3 la care am ajuns eu acum în această a doua ediție. Într-o discuție avută în urmă cu aproximativ un an în urmă la o conferință pe teme literare ținută la Biblioteca Centrală Universitară din București, însuși Matei Călinescu respingea realitatea postmodernismului acceptându-l a fi doar o „etichetare”. Deși față de prima ediție am schimbat radical sistemul categoriilor estetice, totuși am dat afară mai puțin de 4 pagini din această lucrare, restul fiind adăugiri. Chiar și respectivele pagini se refereau mai puțin la dinamica expunerii teoriei de față și mai mult la stări de spirit luate la un moment dat față de fapte mai puțin relevante în ansamblu dar pe care eu le consideram la acel moment relevante. Am mai retușat și anumite derapaje tehnice ale ediției întâi care s-au datorat grabei în care a fost scrisă această lucrare. Am scos paragrafe care atingeau doar în treacăt problema artei și care trebuiau mai bine argumentate, lucru pe care îl voi face în texte viitoare. Altele au fost scrise încă de la început, când această lucrare avea doar forma unui articol mai lung. De asemenea

am încercat să evit a mai face judecăți de valoare despre un curent sau altul, treabă care este a criticului și nu a esteticianului. Cred că pentru a face câțiva pași înainte estetica are nevoie de 2 lucruri: primul este acela de a recunoaște arta ca o realitate subiectuală, semantică (deci nu obiectuală), iar celălalt este renunțarea de a da judecăți de valoare, adică la pretenția de a fi pentru artă ceea ce s-a dorit a fi logica pentru știință, respectiv un criteriu al adevărului (aici al valorosului). Nu în ultimul rând am renunțat în a mai critica vehement (și de neînțeles în acest moment pentru mine) teoriile contemporane despre artă și disciplinele umaniste. Furia mea față de teoriile contemporane este o prejudecată mai veche rămasă neatinsă de spiritul epistemologic din „Dinamica psihologiei abisale”, anume că adevărul nu este absolut și nici unic. Relativ la metodă mai trebuie explicat faptul că anumite pasaje care se referă la arta figurativ-concentrică sunt totuși plasate la cea abstract-compozițională și cea discentrică. Pare o lipsă de organizare a metodei de lucru însă datorită caracterului încă succint al acestei lucrări tratarea unei anumite teme într-un subcapitol și extragerea unei concluzii într-un altul ar fi produs o sincopă în atenția cititorului. Acesta nu ar găsi un scop pentru existența unor paragrafe într-un astfel de subcapitol anterior și poate că nu ar vedea logica plasării lor acolo uitându-le demersul pentru ca apoi în subcapitolele următoare extragerea unor concluzii din acest demers putând să i se pară ciudată și nesusținută iar o eventuală trimitere înapoi la respectivele paragrafe poate că i-ar îngreuna lectura. De fapt orice lectură atentă presupune și reluare; orice demers logic trimite către pasaje anterior scrise însă, repet, această lucrare este una totuși succintă și dorită cât mai simplu posibil de lecturat. Astfel că unele analize diferite ale unei teme anterioare care converg către tema curentă mi s-a părut cel mai viabil compromis al metodei cu atenția cititorului. Dacă aș fi mizat doar pe cititor firește că aș fi reluat analiza la momentul dat, repetiție care poate că ar deranja pe cititorul foarte atent. Oricum anumite argumente (pe care eu le consider foarte importante) sunt repetate pe parcursul acestei lucrări mai succint sau mai elaborat dintr-o perspectivă teoretică sau alta. Pe de altă parte însăși reorganizarea categoriilor estetice a făcut ca fie o veche categorie anume să intre în componența alteia noi, fie ca o parte din ea să intre în una iar o altă parte în alta. De exemplu vechea categorie a experimentalismului are părți care au intrat în actuala categorie a artei

figurativ-concentrică dar și în cea abstract-compozițională. În acest caz însăși scoaterea unor pasaje și plasarea lor în altă parte ar fi afectat fluența argumentării. Oricum, dat fiind faptul că teoria artei este o pendulare între filosofie, sociologie, psihologie și estetică, fiecare dintre aceste domenii intersectându-se, trecerea de la o metodă la alta a fost de neevitat. În schimb, prin aceste subterfugii metodologice am încercat să mai contracarez din turbulențele zigzagate inerente domeniului. Citind prefeța primei ediții îmi dau seama că această lucrare nu a fost scrisă doar dintr-un scop personal așa cum spuneam în prima ediție, legat de ceea ce trebuie să fac eu ca artist, ci și dintr-un motiv exclusiv pedagogic. Experiența mea personală cu sistemul de învățământ de artă, atât ca student cât și ca profesor a fost una aproape traumatică. În România sistemul se mișcă foarte greu, invers proporțional cu generațiile care trec prin el și încearcă să se eschiveze de influențele sale scolastice. Dacă în sistemul de învățământ de artă din zilele noastre se ajunge să se exmatriculeze un student care apoi își continuă o activitate artistică susținută pe mai mulți ani, asta mă face să mă întreb în ce secol trăim. Consider că aici trebuie făcută o schimbare majoră. La ora actuală există o tendință de neimplicare teoretică a profesorului și doar asistarea mai mult sau mai puțin pasivă la evoluția manierei de lucru, fapt ce duce la acea păguboasă apatie, și polul opus acestei metode, respectiv teoretizarea excesivă și lipsită de principii clare, după modele uzate moral, ceea ce contribuie direct la moartea spiritului creator.

Teoriile estetice ale artei contemporane au evitat în bună măsură confruntarea directă cu conceptele și teoriile esteticii clasice. Însă nu este de ajuns să recunoști că estetica clasică este inutilă pentru realitățile artei zilelor noastre. Mucegaiul acesteia sufocă spiritele copiilor din școlile învățământului de artă, cel puțin în această zonă a lumii în care ruperea cu tradițiile totalitare se face atât de lent. Conceptele esteticii clasice trebuie pur și simplu călcate în picioare.

În momentul în care am conceput capitolul 2 relativ la estetica curenților eram dominat de ideea artei ca proces de evoluție. Soluțiile arhitecturale specifice curenților bizantin, romanic și gotic, scopul lor formal și tehnic au avut o greutate considerabilă în această semiprejudcată a mea. Pe de altă parte această idee a fost o constantă a educației artistice pe care am primit-o în școlile în care m-am format. Într-un fel acest lucru nu este de condamnat, fiecare artist care mi-a

fost profesor a avut ca principii teoretice acea comună și subiectiv productivă idee a egocentrismului; satisfacția lui Cezanne față de faptul că ar fi ajuns „cel mai mare” artist o are și trebuie să fie o premisă pentru fiecare artist indiferent de faptul că, statistic, ea este imposibil să fie adevărată în fiecare caz. Panorama personală asupra artei ca un drum compus din diferiți înaintași considerați asemenea strămoșilor, adică respectați dar „depășiți”, însă și propria „evoluție” artistică a fiecăruia implică un soi de rezonanță elitistă. Indiferent dacă statistica unei astfel de credințe intime arată că ea este mai curând eronată, artistul trebuie să creadă în steaua lui, să-și instituie dictatura sa subiectivă asupra obiectului, să folosească fiecare părticică de energie psihică pentru a forța creativitatea.

Însă dacă acest lucru este vital pentru artist, pentru pedagog ea este realmente un dezastru atât ca teorie cât și ca relație cu viitorii artiști pe care se presupune că îi formează. Din păcate pedagogia artei rămasă tributară esteticii clasice (poate cea mai neupgradată din toate disciplinele umaniste) crede în mod greșit faptul că arta ar avea nu știu ce valoare astrologico-gnostică prin care poate revela adevăruri supraștiințifice. De aici s-a dedus ideea cum că un curent artistic vechi ar fi perimat la fel o teorie științifică ajunge în momentul în care este contrazisă, corectată sau completată de o alta.

Teoriile estetice ale artei contemporane au evitat în bună măsură confruntarea directă cu conceptele și teoriile esteticii clasice. Însă nu este de ajuns să recunoști că estetica clasică este inutilă pentru realitățile artei zilelor noastre. Mucegaiul acesteia sufocă spiritele copiilor din școlile învățământului de artă, cel puțin în această zonă a lumii în care ruperea cu tradițiile totalitare se face atât de lent. Conceptele esteticii clasice trebuie pur și simplu călcate în picioare și scoase de prin manualele care populează învățământul la ora actuală. Fiecare profesor marginalizat către contorsionarea minților tinere are ambiția de a crede că „educația” pe care o dă este cumva de neînlocuit, s-ar face după un program bine pus la punct, după principiul etnogenezei care repetă filogeneza aplicată în educația artistică. Se crede că impresionismul s-a luptat cu academismul și l-a înlocuit, sau că arta s-a purificat de „balastul figurativ” devenind artă abstractă. Mulți consideră că dacă fac artă abstractă în mod reflex, academizând-o, birocratizând-o și golind-o de spiritul său, ar fi mai valoroși decât artiștii figurativi de parcă au prins cumva pe Dumnezeu

artei de picior, ca pe un post de funcționar public de unde nu se mai poate decădea. Culemea paradoxului este acela că în ciuda acestei cariere de funcționari publici (cu sfori trase și strategii specifice ascensiunii în funcție), prea mulți pedagogi implicați în învățământul de artă se comportă asemenea vedetelor de la Hollywood, cu fițe și toane cărora elevii și studenții trebuie să li se adapteze. Situația trebuie să fie exact invers, adică pedagogul să fie acela care să se adapteze temperamentului și amprenteii studentului și să scoată ce e mai bun de la acesta asemenea unui antrenor care așază o echipă în teren. Pentru această stare de lucruri este responsabilă tocmai această lipsă de actualizare a esteticii. Firește că în acest caz există carențe în însuși sistemul de învățământ însă lucrurile se pot îmbunătăți dacă se fac schimbări în teoria artei.

Prefață la prima ediție

Ce se întâmplă de mai bine de 50 de ani, începând de la dadaism încoace? Cum se poate explica faptul că marile repere ale artei secolelor trecute se tocesc în uitare, se izolează în mințile istoricilor? Cum se explică dedicația personală a avangardiștilor pentru arta lor (chiar dacă uneori mimează indiferența)? Cum se explică apariția artei consumiste, MTV-iste și scindarea acesteia față de avangardă? Este aerul elitist al avangardei îndreptățit? Mulți artiști pe care i-am întâlnit pretind că au răspuns la aceste întrebări. Alții ironizează tocmai încercarea de a le da răspuns. Apoi, majoritatea răspunsurilor se contrazic ineficient, iar restul sunt lipsite de obiect. M-am decis să scriu această lucrare în paralel cu un studiu mai mare (Fenomenologia psihologiei estetice) care mă preocupă de când m-am consacrat problemelor teoretice. Recent însă această problemă s-a dovedit a fi decisivă pentru activitatea mea de artist, fără a putea să fac ceva în acest sens până nu dau îmi un răspuns mulțumitor. De când am început studiul filosofiei niciodată nu am crezut că un astfel de hobby poate influența decisiv activitatea mea artistică; nu știu de ce, dar am detestat mereu apendicele filosofic înghesuit în senzualitatea percepției artei. Influența cu pricina se referă doar la modul în care este privită arta.

Influența teoretică este unul dintre cele trei elemente care stau la baza istoriei artei. Acestea sunt:

1. Tehnologia artei, care este subordonată tehnologiei în general.

2. Mentalitatea istorică

3. Însăși concepția despre artă a artistului.

Dadaismul, care a fost văzut ca o farsă în toată regula este în măsură să arate importanța concepțiilor estetice în perceperea artei înseși. Accidentul este cuvântul de ordine al lui. Accident există de când lumea, dar dadaismul singur spune că el poate fi artă. Leonardo îl detesta, căci el el era încă influențat de mentalitatea ordinii. În același fel, se pot găsi deseori elemente gestualiste sau impresioniste la un Velázquez, la un Rembrandt, la un Turner etc. Nu mai rămâne de spus decât. „Nimic nou sub soare”. Și totuși, o astfel de formulă este una retrogradă. Ea conține în sine mârșava și ridicola autoapreciere hegeliană de capac al filosofiei, de desăvârșire. Postmodernismul însuși poate fi suspectat de o astfel de poziție, cu toată maturitatea lui, pe care și-o reclamă. De fapt noutatea este una a receptării artei și nu a formei ei propriizise și aici estetica timpurilor contemporane se rupe de cea tradițională care vedea în artă un demers eminamente formal. Dacă cutare ucenic de secol 15 al atelierelor de vopsit florentine varsă din greșeală recipientul de vopsea pe pânză este muștrat serios pe când dacă același lucru este făcut de Jackson Pollock atunci rezultatul este diametral opus. Și asta nu pentru că prin pictura lui ar exploda miturile lui Jung. Jung este doar un teoretician de circumstanță, o reclamă pentru expresioniștii abstracți. Dacă era și să facă după Jung cum au făcut suprarealiștii după Freud, atunci expresioniștii abstracți ar fi făcut miniaturi medievale. Fără dadaism, fără programul său, gestualismul nu ar fi fost posibil.

DINAMICA PSIHOLOGIEI ESTETICE

Acest prim capitol este în măsură să explice reperele generale ale artei față de care se poate înțelege și se poate justifica arta ultimului secol, dar și verifica posibilitatea de existență a unui postmodernism așa cum îl prezintă teoriile estetice ale ultimilor 30 de ani. Această țintă este principalul interes al său și nu trebuie analizat decât în acest sens.

SCURTE ASERȚIUNI DE METAPSIHOLOGIE ESTETICĂ

Acest prim dar foarte scurt subcapitol este în măsură să explice efectiv rolul artei relativ la funcția sa biologică, socială sau psihodinamică din care să se deducă de ce ea este compusă din curente care se succed și nu o artă dată o dată pentru totdeauna.

Pulsunile fundamentale se pot implica direct în artă, în

conținutul ei. Însă este insuficient a explica arta doar prin acestea după modelul încetățenit de literatura psihanalitică de specialitate unde toate operele sunt explicate la fel prin complexul Oedip, stadiile de evoluție libidinală infantilă, stadiile de dezvoltare ale Eului etc... Acestea se pot manifesta și fără artă. Rămâne în sarcina psihologiei estetice să diferențieze explicativ nu numai un curent de altul ci chiar și o lucrare de alta. De aceea introducerea logicii cognitive în diferențierea domeniilor activităților spirituale realizată în Dinamica Psihologiei Abisale este un mod de a aduce un nivel superior de particularizare a acestor manifestări psihice în paralel cu adâncirea, cu aprofundarea investigației psihologice dincolo de limita individuală a perioadei infantile către străfundurile genealogice ale istoriei. Dacă latura profundă, abisală a manifestărilor spiritului a fost tratată în D.P.A. cea superioară este de tratat aici.

Pentru particularizarea în domeniul artei a teoriilor generale expuse în D.P.A. este nevoie de reluarea pe scurt a datelor sale. Chiar dacă descrierea ce urmează are inconvenientul de a nu explica în amănunt cred totuși că astfel cititorul are șansa să nu piardă foarte mult timp cu înțelegerea fenomenelor psihice generale explicate acolo în cazul în care este interesat doar de capitolul legat de estetică. Însă el are posibilitatea să aprofundeze aceste cercetări și astfel să își facă un orizont mai larg și să se clarifice în anumite probleme lăsate invariabil la nivel de schiță.

În D.P.A. am încercat să rezolv anumite probleme teoretice inițial fără nicio legătură cu arta, legate strict de metapsihologia consolidată de Freud și ceilalți teoreticieni. Problematika nesfârșită a celor două topici freudiene (ICS-PC-C și SE-EU-SUPRAEU) m-a făcut să renunț în a mai vedea sistemul psihic ca pe un joc unde jucătorul principal este pulsivitatea ce trece prin cele trei nivele pentru a se înfăptui, respectiv prin Inconștient, apoi prin Preconștient pentru ca apoi să ajungă în Conștient sau de la SE la EU luptându-se cu SUPRAEUL așa cum cea de-a doua topică freudiană din perioada târzie explică.

Ca urmare am introdus o viziune structuralistă asupra psihicului redusă la doar două instanțe compusă din două mari grupe de pulsivități pe care le-am numit Filieri ale Trunchiului Psihic. Între cele două Filieri nu există originar un conflict radical așa cum descrie Freud instanțele aflate mereu în stare de asediu ci o influență

retroactivă. Conflictul psihopatologic descris de Freud este doar situația particulară, exacerbată a acestei relații retroactive dintre ele.

Cele două Filiiere Psihice sunt rezultatul direct al teoretizării pe mai departe a unei intuiții foarte profunde a lui Freud regăsită în concepțiile presocraticilor, sofistilor și a modernilor Schopenhauer și Nietzsche: principiului plăcerii și cel al realității. Eu am plecat de la baze metabiologice în teoretizarea lor și de aceea am reușit să fac legătura între ele, vechile instanțe și pulsuni pe care Freud și teoreticienii psihanalizei le-au descris și diferențiat. Pentru mine conceptele de „pulsune”, „instanță”, „complex”, „reprezentare”, „afect”, „memorie” etc., nu sunt decât grade de aplicare sau generalizare a acestor două principii generale.

Am numit Trunchi Psihic ansamblul celor două Filiiere pentru că el constituie coloana vertebrală a memoriei cam la fel cum măduva spinării este pentru creier. Acestea constituie rezumatul preistoriei umanității până la generație de descendență directă și constituie straturile profunde ale memoriei. Memoria selectează și păstrează doar acele date care au legătură directă, care se asociază cu complexe grupate în cele două Filiiere. Dimpotrivă, periferia psihicului ar fi ramurile ce se încastrează în Trunchiul Psihic și face obiectul straturilor mnezice superioare. Acestea împrumută și ele din caracterul retroactiv pe care le au cele două Filiiere la fel cum frunzele preiau din seva pe care trunchiul o poartă. La fel ca și frunzele este sunt plastice, temporare, modificabile în timp ce memoria profundă este aproape eternă. Abia aici se poate găsi un conflict topic, un conflict al culturilor. Cele vechi sunt cristalizate în straturile mnezice profunde și au caracter de imunitate în fața uitării. Acest lucru nu se datorează unei funcții metafizice a lor așa cum credea Freud ci faptului că sunt mai aproape geografic de nucleul pulsunii fiind chiar aproape de cristalizare în corpul său asemenea cercurilor din trunchiul unui copac. Inflexibilitatea lor este dată de influențele pulsuniilor asupra lor. Pulsuniile sunt fie comportamente strict instinctuale fie derivate ale acestora și de aceea ele au structură stabilă preluată din funcția inflexibilă a instinctului de a determina schimbul de substanțe cu mediul. Deși literatura de specialitate susține plasticitatea acestora totuși ele sunt mult mai stabile decât datele memoriei periferice care sunt zona de adaptare a acestor pulsuni la realitățile mediului. Cele noi sunt date de capacitățile personale ale individului de a învăța din

datele mediului și de a se adapta la el. Însă fiecare dintre ele are autoritate de a influența comportamentul și fondul emoțional. Raportul dintre acestea a fost intuit foarte bine de Freud în teoria relaționării principiului realității cu cel al plăcerii. Apare astfel un conflict spiritual pe care domeniile culturale încearcă să îl rezolve. Cele vechi cer acțiuni comportamentale specifice culturilor depășite de istorie și inadaptabile la valorile contemporane cărora le răspund straturile mnezice superioare. Cultura este modul de împăcare, de negociere al acestui conflict sau tensiune retroactivă între cele două registre topice ale memoriei.

Nu am ezitat să accept implicarea pulsionilor din straturile mnezice profunde în geneza artei, chiar am acceptat că ele sunt criteriul de selectare pe care istoria o face artei. Însă ingineria apariției artei este realizată direct de straturile mnezice superioare cu logicismul lor specific. Arta este doar unul dintre domeniile pe care spiritul le realizează în raportarea omului la Univers cu ajutorul straturilor superioare ale memoriei. Pe lângă ea straturile mnezice mai creează Știința, Religia, Filosofia, Umorul și Visul. În D.P.A. am găsit o logică a psihologiei cognitive de cristalizare a acestor domenii. Fiecare dintre ele vizează un anumit grad de negociere a formării realității după forma și asemănarea celor profunde. Logica naturală în general a modului de operare al minții (independent de cea formală a abstractizării datelor) presupune stabilirea de reguli de funcționare a realității. Știința este domeniul unde implicarea pulsionilor profunde în discursul intelectual este cel mai redus iar religia este cel unde acestea se află implicate cel mai mult. Gradul și puterea straturilor mnezice superioare de a accepta implicarea celor profunde în produsul spiritual finit explică însuși domeniul pe care individul îl alege ca definitoriu pentru persoana lui. Atunci când straturile mnezice profunde sunt mai puternice individul va avea o alură religioasă iar când cele superioare sunt mai autoritare el va avea o alură științifică. Între cele două se află umorul. Între umor și știință se află filosofia, iar între umor și religie se află arta.

Chiar dacă aceste domenii sunt mai depărtate de logica naturală a științei totuși ele nu se dezic total de ea și împrumută ceva din aceasta. În D.P.A. am numit logică cognitivă acest tip de discurs specific acestor domenii. Acest nume pare prost ales pentru cititorul nefamiliarizat cu D.P.A. care însă știe că logica se referă la cogniție.

Însă el este prescurtarea cât mai simplă a ceea ce eu am considerat că este logica psihologiei cognitive ca mecanism de negociere a straturilor mnezice superioare cu cele profunde. Logica cognitivă presupune extinderea corpului logicii formale de la domeniul strict științific așa cum era până acum la celelalte domenii ale spiritului. Deși capitolele consacrate din logică, cum ar fi cel al silogismului sau cel al propozițiilor complexe nu acceptă vreo implicare în corpul lor a datelor subiective, pulsionale, eu am găsit că inclusiv știința are o logică cognitivă, psihologică.

Fiecare din aceste domenii are ceva caracteristic. Știința are caracteristică drept realitatea empirică sau posibila aplicare la realitate a datelor sale. Filosofia are specific un spectru de realitate globală care se depărtează progresiv de realitatea empirică de la epistemologie care este mai aproape de știință, la metafizică ce se apropie de religie și ajungând aproape de artă prin existențialism. Umorul are ca spectru de definire a logicii cognitive interne o realitate restrânsă, fragmentată (posibilă sau ideală). Religia are ca criteriu de definire a logicii cognitive cea mai îndepărtată de posibila cunoaștere științifică parte din realitate, ceea ce este și cea mai mare parte a realității pentru mintea omenească.

Fiecare din aceste domenii are ceva caracteristic. Știința are caracteristică drept realitatea empirică sau posibila aplicare la realitate a datelor sale. Filosofia are specific un spectru de realitate globală care se depărtează progresiv de realitatea empirică de la epistemologie care este mai aproape de știință, la metafizică ce se apropie de religie și ajungând aproape de artă prin existențialism. Umorul are ca spectru de definire a logicii cognitive interne o realitate restrânsă, fragmentată (posibilă sau ideală). Religia are ca criteriu de definire a logicii cognitive cea mai îndepărtată de posibila cunoaștere științifică parte din realitate, ceea ce este și cea mai mare parte a realității pentru mintea omenească. Arta are ca principiu de logică cognitivă noutatea și ineditul discursului. Iată că începând de la umor și terminând cu religia mintea omenească încearcă să se adapteze la lume prin demersuri specifice. Logica cognitivă este menită să explice cum face ea acest lucru

Estetica clasică credea că tot redarea realității ar fi principiul artei. Pentru ea arta ar fi fost un altfel de religie, știință sau umor. De altfel umorul este clar inclus în domeniul esteticii și astăzi. Însă o astfel

de concepție a artei ca imitare a realității este aproape total abandonată în teoriile despre arta contemporană. Totuși am respins-o și eu metodic cu ajutorul argumentului specific logicii cognitive a artei: nu mai este nevoie de un alt domeniu de reflectare coerentă a realității după ce știința, filosofia și umorul vor fi epuizat această arie. Religia și arta au rolul de a descrie realități ale compromisului dintre rezultatului acestora și cel al pulsionilor plasate în straturile mnezice profunde. Concepția artei ca imitare are la bază lipsa de diferențiere clară între domeniile științei, religiei și artei așa cum la scară mărită acest lucru se poate vedea în cultura primitivă.

Deși este conservatoare religia pare mai apropiată de interesul artei. Însă ea nu se oprește la una dintre religii ci le ia pe toate. Fiecare dintre ele este o viziune particulară, diferită una de alta asupra metarealității la fel cum sunt curente în artă. Realitatea banală și nesemnificativă este dușmanul de moarte al artei. Minimalismul nongeometric care prezintă lucrurile banale fără niciun fel de porțiță hermeneutică a făcut istorie doar pentru că teoria despre faptul că arta poate fi și banalitatea absolută era un curent nou. O mulțime de astfel de experimente ce gravitează în jurul conceptualismului vor rămâne în istoria artei tocmai pentru că conțin teorii noi despre artă în defavoarea celor din estetica clasică. Odată ce această teorie asupra banalității va fi devenit ea însăși banală succesul minimalismului nongeometric a început să pălească.

Acestui tip de realitate religia îi aduce constructe logice întărite prin selecție culturală istorică. Și cu arta se va întâmpla la fel. Selecția mentalităților societății viitoare, reflectarea acestora în spiritualitatea celor prezente este criteriul fundamental al cristalizării artei. Posibilitatea artistului de a deveni preot al propriei religii și de a aduna credincioși este criteriul absolut al valorii sale. Diferența dintre religie și artă este aceea că „credinciosul” artei, publicul consumă mai multe astfel de religii în timp ce credinciosul propriu-zis se limitează la una. În trecut această posibilitate de a crea altă „religie” era limitată de datele tehnice pe care fiecare artist se simțea obligat să le respecte și de regulile unei societăți principal conservatoare. Astăzi societatea consumistă a eliminat aceste bariere iar consumul ineditului se face într-un ritm identic cu cel al stilului de viață.

Arta este un mod de comunicare cu alte mijloace decât cele ale comunicării cotidiene, o semiologie a spiritului (sufletului).

Fenomenele transferului din cura psihanalitică au făcut obiectul chiar unor descrieri literare, însă satisfacția psihică, care este doar o simplă neutralizare a energiei psihodinamice nu are decât două moduri de realizare. Unul este cel instinctual prin schimbul de substanțe cu mediul. Celălalt este pur semiologic, informațional. Este clar că gustarea artei nu vizează primul model. Și nici măcar cel de-al doilea model în întregime, căci arta, după cum voi arăta sistematic în „Fenomenologia psihologiei estetice” este o semiologie mijlocit umană. Ea nu se referă la semnele naturii decât în măsura în care sunt umane, în care au un sens uman. Astfel că schimbul de informații cu mediul nu este neapărat artă ci poate fi adaptare și relaționare. Acest schimb la care se referă arta face din mediu un lucru eminamente abstract. Aici este locul de confluență cu psihoterapia, în special cu psihanaliza, ca model de exprimare a straturilor profunde. Comunicarea cotidiană este foarte clar înrobătă exteriorului, reprezentărilor funcționale, fidelă relaționării psihicului cu mediul. Straturile mnezice superioare sunt aici implicate. Prospețimea și precizia reprezentărilor pot fi sabotate doar de un număr prea mare de informații date pentru a fi stocate. Sterilitatea estetică a lor este clară. Accesarea acestui tip de informație este una aproape mecanică însă straturile profunde nu prea au în realitatea brută posibilitatea de a fi stimulate proiectivoperceptiv.

Cineva poate aștepta o viață întreagă pentru ca aceste reprezentări să fie stimulate. Și totuși forța acestor reprezentări este atât de mare încât ele pot efectiv sparge în bucăți pe cele superioare, fidele obiectelor normale. Cazul schizofreniei este aici tipic. Comunicarea cu realitatea este aproape anulată. Realitatea este doar un motiv de proiecție a acestor reprezentări. Unicitatea lor se explică prin fenomenul catalizei, analizat pe larg în lucrarea mea „Dinamica psihologiei abisale”.

Arta poate fi o schizofrenizare a realității, o încercare de modelare a realității în așa fel încât aceste reprezentări să fie stimulate. Hazardul ce poate face natural și astfel realitatea devine o regulă de stimulare a acestor conținuturi psihice profunde. Acesta este și motivul pentru care natura este într-adevăr cel mai mare artist însă numai concepția noastră antropocentrică ne face să nu îi acordăm doar un loc minor în istoria artei. Arta poate estompa accesul de energie psihodinamică prin fenomenologia trăirii ei. Ea este un tampon ce poate recupera omul aflat în pragul nebuniei. Perceptele morale și

comportamentul sofisticat al lumii onorabile din epocile tradiționaliste sunt resorturi ale decimării sufletului omenesc, iar arta este fenomenul de echilibru al acestei situații. Artă este un fenomen tradiționalist tipic.

Matei Călinescu face o fermă analiză a fenomenului „decadenței” în istorie, ca o condiție a lumii creștine în special. Obsesia decadenței, regăsită în ideea apocalipsei, este, după el și alții citați de el, condiția modernității. Dar nu trebuie pusă întrebarea dacă nu cumva sentimentul de decadență nu este de fapt o revenire la normal de pe niște culmi artificial realizate, culmi ale gloriei, ale bogăției, ale puterii? Toate acestea sunt valorile stăpânului tradiționalist. Manierele sale elegante și solemnitățile sa patetice nu pot accepta copilăria psihicului. Și atunci apare arta.

În Dinamica Psihologiei Abisale am inclus teoria generală a artei în psihologia cognitivă iar pe aceasta în psihologia abisală (generală). În teoria expusă de mine acolo arta era plasată în periferia sistemului psihic alături de celelalte domenii spirituale. Asta nu înseamnă că ele ar fi cumva fenomene marginale ci doar că sunt activități care implică resurse psihice recent cristalizate în psihicul omenesc spre deosebire de pulsunile fundamentale care sunt cristalizate genealogic. Primele aparțin straturilor mnezice superioare iar celelalte celor profunde. Dintre domeniile spiritului unele sunt mai aproape de pulsunile fundamentale, adică mai profunde iar altele mai periferice, plasate pe straturile mnezice cele mai exterioare.

Artă este menită să creeze o ierarhizare dar și comunicare de tipul celei existente în interiorul societăților animale cu indivizi pe post de alfa iar cu alții pe poziție de omega. Ea își afirmă în mod elitist individualitatea la fel cum această ierarhie o face.

Dincolo de funcția energetică, psihologică, individuală, artă are și o funcție eminamente biologică, de comunicare a informațiilor particulare dobândite de individ către specie. Din acest punct de vedere artă este un mod primitiv de comunicare, un limbaj paralel cu cel exact oferit de limbă. Până și literatura, care folosește limba ca instrument de expresie forțează formulele de expresie către zona inexactității și confuziei. Acest lucru nu se face neapărat din dorința de a fi imprecis ci din pricina faptului că limba, prin posesorii ei majoritari, nu a explorat acele zone. Literatura și în special poezia în special le caută, le descrie iar societatea le asimilează în limbă

banalizându-le. În acest caz limbii îi lipsește răspândirea în masa comunității a acelor experiențe. Odată cu asimilarea lor în limbă aceste formule poetice devin banale deoarece alte zone ale psihicului își așteaptă descoperirea, rețineră. Banalitatea și precizia folosirii lor repetate la scara comunității provoacă o „demodare” a acestor poeme. Copiii, la fel ca și cei care învață o nouă limbă, pot crea involuntar formule poetice prin faptul că o folosesc imprecis, ca începători dându-i o nouă formă și înțelegere.

Poeții vorbesc în poeziile lor de cele mai umane lucruri – dragostea, moartea, fericirea. Limba nu este precisă în aceste lucruri, aceste realități umane sunt foarte complicate iar omul încă nu a reușit să le înțeleagă suficient. Orice fel de perspectivă nouă de înțelegere a acestora poate declanșa arhetipuri mnezice ce stau de zeci sute și chiar mii de ani să fie trezite la viață în sufletul uman. Nu trebuie uitată morala clasică prohibitivă, construcțiile comunitare, religioase și legislative de formă tabu pot obtura comunicarea sănătoasă între oameni. Arta intervine aici ca limbaj de avarie. Specia primește acea informație care este de nerostit.

Pornind de la un limbaj rudimentar, primitiv atașat la unul avansat omul intră în comuniune cu mediul său natural, cu plantele și animalele inferioare lui dar către care el se coboară. Folosirea culorilor, formelor și sunetelor este pentru aceste creaturi singurul mod de comunicare. O floare poate atrage insectele, un animal își atrage partenerul sau poate respinge prădătorul. Toate aceste patternuri comportamentale apelează la cele mai profunde și mai primitive structuri ale ființei umane.

Arta, ca instituție socială și ca activitate mentală este o filosofie a individualității, a particularului. Formula poate fi luată și cu semnul schimbat dacă filosofia propriu-zisă este dimpotrivă o „artă” a generalizării. Ea aduce rareori cazuri particulare ca exemplu și acestea sunt banale care nu ies din comun, care au la bază o normă ce este extrasă ca o esență. Arta aduce rareori în prim plan demersuri teoretice și atunci când o face este pentru a le contrazice cumva și a impune altele. Individualul artei este greu de explicat prin demersul filosofic. Individualul artei este acel exemplu din care filosofia trebuie să dea la o parte pentru că nu servește unei norme. Însă modul în care este tratat acest caz particular pe care arta îl izolează are în spate toate disciplinele normative în grade diferite de generalizare. Mai întâi este

tehnica de tratare care se supune modei viitoare sau prezente. Iar dacă pare că se opune cu desăvârșire modei și dacă nu reușește ea însăși să influențeze și să creeze o modă atunci arta în cauză nu poate exista ca funcție socială. Artă poate recrea și reinventa natura însăși prin hazard însă dacă acest hazard este lipsit de aportul uman atunci el rămâne la nivel subcultural. Dimpotrivă dacă el are și rezonanță umană minimă atunci societatea este dispusă să o accepte ca artă direct proporțional cu noutatea informațiilor pe care specia umană le preia astfel. După cum am spus mai sus, asta face parte din prejdecata antropocentrică a omului însă așa stau lucrurile. Nu e neapărat o ipocrizie cât o eficientizarea a informațiilor pe care societatea le folosește. Evoluția evenimentelor sociale care par la un moment dat că decurg imprevizibil poate constitui adevărate lecții de istorie pentru specie, un seminar al cursului, o punere în practică a teoriilor generale și a rezumatelor simplificate ale disciplinelor mai abstracte. Artă și filosofia sunt polii nivelelor de generalizare, de la particular la principiul universal. Între acestea există discipline ca sociologia și istoria care ocupă spații mai apropiate sau mai depărtate de ele pe scara generalizării.

Fără rezonanța filosofică mai mult sau mai puțin profesionist făcută, spusă sau doar intuită, artă nu ar exista pentru că publicul nu ar exista. Iar fără public ea nu poate comunica cu însăși specia. În „Dinamica Psihologiei Abisale” am arătat pe larg care este rolul comunității în geneza artei. Chiar dacă ea este o activitate eminamente elitistă ea nu poate fi întregită fără participarea comunității în corpul ei. În felul acesta artă își afirmă narcisismul, egocentrismul detașându-se de celelalte comunități. Dacă artistul nu știe să speculeze această nevoie totemică a comunității și dacă nu o lasă să îl modeleze și preferă izolarea atunci el este un semiartist adică un artist naiv care este doar puțin mai interesant decât ineditul naturii brute. Fac excepție cazurile de izolare datorate unor reforme culturale profunde pe care apoi comunitățile ulterioare și le apropie narcisic. Dar și în acest caz publicul care integrează social artă o cosmetizează în felul său.

(următorul text este preluat din D.P.A.) Logica cognitivă a Artei nu se referă universal la acel tip de artă primitivă sau clasică care explică alternativ comunității ceea ce Religia nu poate face prin predică sau precepte deși ea se aplică parțial și la acestea. Originar

Arta a fost o hartă (la scară empirică) a Religiei (imuabile). Pe măsură ce corpul Religiei devenea mai robust și mai complet în ea au început să apară sciziunile. Scindarea vieții sociale în microcomunități pe care globalizarea contemporană a adus-o paradoxal cu sine a implicat un ritm de reforme spirituale accelerate prin care aceste microcomunități își definesc cultura și elitele. La fel ca și Filosofia sau Știința și Arta s-a desprins din corpul acesteia specializându-se în redarea unor structuri religioase diferite. Practic fiecare curent artistic este secundar unor reforme religioase intrinseci care abia dacă devin cunoscute în sine dar care își cer acoperirea prin inovația artistică. De cele mai multe ori nici artistul însuși nu își înțelege acest apetit de reformă religioasă. Însă odată ce comunitatea îi acceptă reformele el devine adulat asemenea profetului însuși. Iată că logica cognitivă a Artei nu mai vizează banalitatea lumii în favoarea negativității (excepționale) a divinității ci banalizarea corpului Religiei însuși devenit complet și endogam. Arta se desprinde total de acest endogamism conservator ce devine tipicar, mort. În locul acestui conservatorism ce frizează ritualul anancanst. Arta forțează moda, noutatea, reforma. Definirea Momentelor sale nu vizează decât o astfel de stagnare în care curentele de dinaintea ei par să cadă odată cu îmbătrânirea vechilor elite care le-au format. Iată că Arta este o Religie a cărei negativitate reformatoare se referă la însuși corpul ei și nu la pozitivitatea exteriorului ei, nu la banalitatea lumii.

Arta este domeniul de aplicare a principiilor psihologiei cognitive care depinde în bună măsură de puterea obiectelor sau a cuvintelor de a produce senzații speciale și noi care să poată fi adoptate ca totem pentru comunitate. Schimbarea perpetuă a fondului tehnologic și, după el, a mentalităților implică schimbarea de viziune globală asupra lumii a noilor generații care au nevoie urgentă de forme artistice noi care să le definească cultura. Nevoia de nou este dată și de nevoia de consum a produselor artistice noi care pot oferi soluții alternative față de stagnarea celor deja consacrate. Arta se află așadar la jumătatea drumului între Știință cu nevoia ei de inovație și Religie cu conținuturile arhetipale manifeste. Este evident că orice nou curent științific sau nouă descoperire îndeplinește în același timp și rol artistic până în momentul în care este adoptat unanim de comunitate și devenit deja desuet. (acest text a fost preluat din D.P.A.)

Chiar și deconstructivismul contemporan, respingerea

sistemelor filosofice este el însuși o atitudine filosofică cu consecințe ideologice și comportamentale. Centrul care le influențează pe acestea în ceea ce privește direcția de teoretizare, argumentare și justificare este politica. Acțiunea politică încearcă să găsească aliați conceptuali tradiționali pentru a-și justifica acțiunile pe scena comunității. În epocile tradiționale și dictatoriale istoria ca știință este rectificată și selectată în așa fel încât să nu intre în conflict cu deciziile politice. Această directivă a politicii către știința istoriei se răsfrânge apoi către artă asemenea unei unde. „Revoluțiile” pe care nazismul sau comunismul le-au produs în artă sunt cunoscute. La polul opus stă deschiderea orizonturilor politice contemporane, multitudinea de direcții și chiar negativismul politic constituie elementul ce a condus la eterogenismul spațiului cultural contemporan însuși. În felul acesta arta își respectă rolul de îmbogățire informațională a speciei în ceea ce privește spațiul social, respectiv prin reunirea minorităților politice, ideatice sau de orice alt fel.

Tensiunea dintre straturile mnezice. Cele trei stadii ale culturii.

Oricât de mult s-a renunțat la etapizarea istoriei așa cum o face Hegel, cred că modelul artă-religie-filosofie pe care el l-a înțeles ca fenomenologie a spiritului social poate fi util dacă i se schimbă elementele. Ordinea firească ar fi cea religie-artă-filosofie. Cu diferența că în filosofie se includ toate științele, într-un mers invers față de cel al metodei care face ca științele să se desprindă din cercul filosofiei. Mai trebuie spus că acest gen de etapizare este tipic pentru Occident. Este improprie analiza lui Marx care vede, urmând exemplul lui Hegel, lumea evoluând ca elevul la școală. Istoria însă nu are sens unic. Ea oricând se poate întoarce la stadii anterioare. Elevul nu va face acest lucru. Cu atât mai mult estimările cronologice pentru diferite perioade ale preistoriei sunt cu totul inoportune. Fiecare spațiu geografic a avut propria sa evoluție și involuție fără să se realizeze nici după vreun plan transmaterial primordial și determinist sau a vreunei finalități materiale a presupusei selecții naturale oarbe. Un copil adoptat de o familie occidentală dintr-un mediu primitiv se poate adapta la fel de bine la lumea civilizată ca și unul nativ dacă crește într-un mediu social superior. El nu mai are nevoie de niciun fel de recuperare spirituală a „zecilor de mii de ani” de evoluție socială, ci de formarea efectivă în mediul occidental. Problemele apar atunci când mediul este unul inferior și de aceea foarte mulți oameni ai străzii provin din emigranți.

Acestora le lipsește într-adevăr substratul cultural la care sistemul face apel pentru a-i convinge să fie sclavi. Viceversa este la fel de valabilă. Însă în primul caz este cert că moștenirea civilizației exterioare, regulile sociale, constituția, activitățile economice și culturale au în spate o experiență sintetizată în educație. Pentru a ajunge să atingă o astfel de stare societatea a trecut prin anumite etape însă acestea nu încep la dată fixă așa cum pretinde marxismul și nici nu coincid de la un spațiu geografic la altul.

Înțelegerea acestui ciclu vizează distincția și diferența dintre straturile profunde și cele superioare ale memoriei. Adaptarea omului modern la problemele complicate ale societății face ca memoria să primească cantități uriașe de informație, iar operațiile cognitive să aibă o complexitate foarte mare. Maturizarea omului, deși durează un timp foarte lung, este totuși parcă o minune, o viteză superluminică pentru evoluția de la stadiul de sugar la acela de adult.

Gândirea religioasă este un astfel de prim stadiu chiar dacă misticismul, pe care noi îl considerăm a fi esența religiei, este departe de a fi instituit. Judecata religioasă mistică este una a tensiunii teribile între judecata naivă a straturilor profunde și cea precisă a straturilor superioare, care sunt un fel de funcționari ai memoriei. Totuși esența religiei constă în acest tip naiv de gândire chiar dacă misticismul propriu-zis este mai degrabă o contracarare naivă a preciziei și mercantilității straturilor profunde sceptice. De aici și îndoielile chinuitoare ale marilor mistici. Însă gândirea naivă este omoloaga primitivă a gândirii practice de astăzi și asta am arătat în D.P.A. Primitivul încearcă să înțeleagă natura asemenea unui partener din tribul său. Toate religiile, exceptând într-o oarecare măsură pe cele orientale, fac din natură un partener social. Dumnezeu creștin pare a-și accepta acest statut de entitate radical distinctă și izolată, fapt contrazis de legile naturii. Însă credinciosul îi acceptă acest statut pentru că proiectează și el statutul regelui clasic cu care are paradoxala relație de parteneriat ermetic.

Înțelegerea legilor naturii, primele noțiuni științifice sunt în măsură să contrazică gândirea naivă a mediului înconjurător ca familie. Aici apare sciziunea straturilor profunde cu cele superioare. Cele profunde au de partea tradiția, ele sunt pietre de diamant ale psihicului. Însă cele superioare au de partea lor pragmatismul. Tehnologia militară poate decide soarta unei confruntări armate mai

degrabă decât ritualurile de înduplecare a spiritelor. Astăzi umaniștii deplâng măcelul produs de europeni băștinașilor americani tocmai pentru că ei proiectează asupra situației lupta din propriul psihic, între cele două modele de relaționare. Ei uită de milioanele de morți din războaiele dintre europenii înșiși pentru simplul fapt că europenii au consimțit la civilizație și la mizeriile acesteia pe când primitivii nu, ei fiind pur și simplu invadați. Iată cum cu cât devenim mai civilizați cu atât simți nevoia de reîntoarcere la naivitatea originară și suntem profund mișcați atunci când omul elegant civilizată calcă în picioare inocența naturii sălbatice.

Apariția spiritului științific, înțelegerea cât de cât fidelă a legilor naturii coincide și cu apariția tehnologiei, ca intervenție decisivă asupra cursului ei în folos propriu. Acesta este și momentul ulterior apariției artei, inițial ca artă religioasă. Sâmburele ateismului pătrunde imediat și are nevoie de contracarare, de ajustare cu ajutorul artei. Primitivul interpretează. Religia acompaniată, susținută de artă are nevoie de certitudine. Pe însură ce apare misticismul apare și ateismul. Arta este intervenția asupra realității (literatura are un statut ușor diferit, abstract, dar este totuși o artă nouă) iar homo faber are nevoie de certitudini și nu de interpretări primitive. Începutul societății tehnologice este acesta. Religiosul modern nu mai interpretează natura decât foarte puțin. În schimb el o modifică spre a se suprapune peste posibila lui interpretare. Se creează astfel o artificială armonie între naivitatea straturilor profunde și precizia celor superioare ale memoriei. Realitatea este cunoscută destul de fidel ca urmare a experimentării pragmatice, dar obiectul de artă devine acea imunizare transexterioară a gândirii mitologice abisale, naive. Se fac lăcașuri de cult, temple, reprezentări ale zeilor. Acestea sunt și primele manifestări artistice. Pentru a face straturile superioare „să creadă” se consumă un volum uriaș de energie economică, așa cum s-a întâmplat cu Stonehenge sau cu piramidele din Egipt, pentru a le nota doar pe cele mai vechi, însă fără acest efort societatea este periclitată pentru că religia însăși este periclitată prin scepticismul științific. Funcția de aplanare a tensiunilor sociale a religiei a fost analizată în amănunt în D.P. A.

Acest stadiu este unul tipic pentru perioada timpurie a epocilor tradiționaliste în istorie. Aceasta epocă este definibilă prin existența unui suveran cu putere foarte mare, înconjurat de câțiva funcționari și

armata. Scopul acestor structuri este exploatarea economică a supușilor. Soluția artei religioase, ca origine a artei este centrată aproape exclusiv pe artele vizuale. Pentru moment, criza este rezolvată, însă perioada clasică în istorie va mai scoate la suprafață, pe lângă această subperioadă a artei religioase, încă o alta. Ea este cea a artei laice. Laicitatea acestei perioade nu se realizează neapărat prin tematica laică, ci prin tratarea laică. Zeii sunt văzuți din ce în ce mai antropomorfi, trăsăturile lor sunt umane, artistul pierde rigiditatea reprezentării artistice totemice în favoarea investigației psihologice. Această perioadă istorică se poate numi perioada frumosului. Chiar dacă pentru noi contemporanii frumusețea începe să pară altceva totuși, la origine, după cum am spus mai sus, frumusețea este disponibilitate pentru procreație cu toate lucrurile pe care acest lucru le implică. Am aici în vedere în primul rând disponibilitatea pentru hrană consistentă care în perioada clasică este o problemă de viață și de moarte așa cum este astăzi în țările subdezvoltate. Apoi lucrurile rare însele cu aura lui de prețiozitate devin semne decisive în societate. Culoarea purpurie era un însemn regal sau aristocratic iar clasele de jos aveau interdicție de a o folosi. Costumul aristocrat, cu excesul său de elemente prețioase este un criteriu pentru modul în care individul este tratat de ceilalți membri ai societății. Iată că frumosul este în mentalitatea clasică o problemă de viață și de moarte. Iată de ce mentalitatea clasică este o mentalitate estetică. Pentru omul occidental contemporan care se luptă cu obezitatea firește că o astfel de problemă este greu de înțeles. Tocmai de aceea însăși frumusețea începe să iasă din matca originală. Doar o mică parte din umanitate astăzi mai are această problemă în spațiul occidental, respectiv adolescenții dependenți material de părinți. Dorința de evadare din spațiul subordonațiv al familiei și căutarea mijloacelor proprii de existență îi face target pentru producțiile consumiste tocmai pentru apelul la valorile clasice la care ei recurg. Odată atins acest stadiu social, odată integrat în sistemul economic interesul pentru frumusețe scade invers proporțional cu interesul pentru coeziunea familiei. Doar un spirit subversiv? ceea ce implică și refuzul valorilor familiei în grade diferite? mai poate răspunde la aceste excitații consumiste. Iată cum evoluția societății se regăsește în cea a individului care trece de la o gândire mitică la una a frumuseții pentru ca apoi să atingă pe cea științifică prin specializarea în câmpul economic în care este implicat

sau prin uzul produselor de ultimă generație descinse din știința contemporană via tehnologie.

Individul și societatea sunt modele pentru înțelegerea unului prin celălalt. Stadiile prin care trec nu sunt discipline pe care le studiază un elev într-un an școlar și pe care nu le mai studiază în viitor deoarece ele nu se regăsesc în următoarele stadii. Mentalitatea științifică nu o exclude pe cea estetică, tradițională ci se îmbină cu aceasta. Programul teoretic al artei abstracte și discentrice, rigurozitatea geometrică, claritatea cromatică, simplitatea și precizia primei atestă tocmai această siguranță nonșalantă a mentalității științifice. Pentru mentalitatea estetică individuală contemporană arta aceasta este mai plină de sens decât cea tradițională, care corespunde realmente unei mentalități estetice. Situația este la fel cu cea a creștinismului care este o religie mai profundă decât cele primitive cu toate că doza de ateism (spirit științific) din ea este mult mai mare. Însă și mentalitatea religioasă și cea estetică supraviețuiesc în stadiile anterioare și fac corp comun asemenea arhitecturii unui oraș care s-a dezvoltat în epoci diferite. Însă artistul contemporan nu mai depinde de victoria seniorului în războiul de cucerire a unor bunuri ale unei cetăți rivale. de asemenea el nu mai depinde nici de alte lucruri tipice vremurilor tradiționale care îi pot oferi un trai mai bun, la fel cum nici creștinul nu mai oferă bănuți pomului pentru că i-a luat un fruct pentru că nu se mai teme că pomul s-ar putea răzbuna așa cum se teme primitivul.

O astfel de orientare este datorată rolului crescând al straturilor psihice superioare, al pragmatismului social. Orientarea psihologică vizează un anumit tip de antropocentrism, care este o formă mascată de ateism. Concentrarea se face asupra propriilor emoții și posibilități, asupra dinamicii sociale și familiale, atitudinea de înduplecare este înlocuită de cea a voinței proprii care pare decisivă. Paradoxul este că tipic pentru o astfel de perioadă este ceea ce în artele vizuale se numește „perioadă clasică”, respectiv secolul al V-lea al Atenei antice și Renașterea. Existența unor artiști „titani”, care sunt în măsură să își ajusteze cunoștințe din alte domenii sau să le ducă la apogeu pe cele existente 2 cum este cazul cunoștințelor anatomice, de exemplu 2 determină apariția imitatorilor, a inflației tehnice și metodologice care este în măsură să creeze un staticism în artă. Ateismul devine foarte pregnant în acest moment istoric iar subperioada artei laice se termină

cu arta începutului mentalității științifice, cu sfârșitul mentalității estetice.

Paradoxul subperioadei artei laice în forma timpurie este pretenția ei de a face pace cu sine prin abandonarea trecutului. Obsesia noului macină sufletele artiștilor moderni. Psihologia, în speță psihopatologia, ca pas către studiul sistematic al psihiatriei din perioada filosofică a istoriei devine temă centrală. Bizarele personaje ale lui Dostoievski, nervozitatea lui Van Gogh, megalomania lui Nietzsche sunt, după cum s-a spus, semne ale începutului unei presupuse crize, ale unei presupuse dezintegrării. Încercarea de a face abstracție de trecut, ruptura brutală este de fapt o încercare de anulare a unei părți din conflictul psihic din stadiul patologic. O soluție poate fi moartea lui Dumnezeu, așa cum a propus-o Nietzsche pe față. Dar profunzimea sufletului nu poate fi anulată în două secunde, iar Zarathustra arată utopia spiritului abstract de a se rupe radical de tradiție. Teoriile postmoderniste sunt în măsură să recunoască asta.

Partea târzie a mentalității estetice se concentrează asupra problemei omului ca individ. Arhetipul artistului titan, așa cum se va fi structurat în epoca tradiționalistă este suprasolicitat ca investiție neutralitică a psihicului. Refugiul în fantasma genialității este rezerva energetică a artistului abstract. Exploatarea resurselor de realizare a ei este secundară acestui imbold. Aici este legătura artei cu psihoterapia. Întreaga odisee artistică este o căutare de înțelegere și mântuire a omului, scop pe care îl are și religia. O bună parte din arta modernă, ieșind chiar din perioada mentalității artistice și intrând în cea științifică se declară antiartă, cum este cazul dadaismului. Foamea omului de absolut este ridiculizată de dadaism prin demascarea iluziei artei, a minciunii ei, în favoarea unei purificări a simplei contingente. Și mentalitatea științifică se concentrează asupra omului, dar îl înțelege pragmatic, consumist. Îi oferă bunăstarea, însă nu îi poate scoate din cap obsesia morții. Religiei îi sunt mirosite toate inadvertențele și improbabilitățile, de aceea arta se află într-o devalorizare mitologică, ducând la ruperea ei de rest. Exponenții de seamă ai științei pot eventual căuta dovezi ale existenței lui Dumnezeu, sau se pot încăpățâna să se afunde într-un dadaism religios prin progresul științific care să conducă la o cât mai probabilă panoramă ateistă asupra lumii. De aceea știința se arată a fi o religie atee.

Problema este că cele două straturi mnezice nu știu a fi

împăcate total. În perioada primitivă cel superior nu exista la un asemenea nivel la care a ajuns ulterior în epoca tradiționalistă. În perioada tradiționalistă cel superior avea mult mai puține informații ca astăzi, și astfel putea să promoveze datele celui profund. Straturile mnezice superioare ale omului civilizat încă nu știu să privească cu ochi tolerant naivitatea celorlalte și iau poziții drastice iar în mentalitatea clasică se atinge apogeul acestui conflict.

Modelul romantic al artei sau nimic, al refugiului în artă, al artei ca religie vizează un mod de trăire al interzisului care este tipic pentru societatea tradiționalistă. Această rezervă energetică congenitală ce își cere satisfacerea prin artă, nu este o binecuvântare a divinității așa cum cred cei vizați, considerându-se aleși ai sorții, ci vizează o origine sau o descendență proletaroidă. Frustrările trecutului se manifestă ca niște obsesii atemporale. De aceea satisfacerea acestor demoni ai întunericului psihicului se face prin prisma ambiguității hedoniste a artei. Nu e de mirare că în Renașterea la apogeu condițiile modeste ale originilor titanilor săi este frecventă; aici un Michelangelo sau Leonardo sunt produse ale unor mutații sociale legate de înflorirea explozivă a unor cetăți de tipul Florenței. La fel s-a întâmplat cu explozia civilizației în Atena secolului al V-lea î.Hr., iar exemplele sunt chiar multe. O situație similară a constituit-o explozia burgheziei în secolul al XX-lea care a furnizat material pentru exuberanța discentrismului.

DEFINIREA CATEGORIILOR ESTETICE

Acest capitol va trata despre categoriile estetice, așa cum trebuie ele să fie, adică genuri absolute ale artei și nu eventuale modele ontologice ale ei așa cum pretinde estetica tradițională. Voi descrie elementele caracteristice principale și criteriile lor de definire relativ la condiția lor subiectivă, psihologică. Acest lucru este făcut cu scopul de a vedea la capitolele de final dacă este cu adevărat posibil să existe un postmodernism din punctul de vedere structural, dinamic, interior fenomenului artei.

Clasificarea artelor

Încercarea de clasificare a Artelor se face astăzi după „genuri”. Acestea pot fi exact disciplinele care produc un anumit fel de produs artistic, unificat în special prin tehnică sau alte feluri de aducere a lui pe piața Artei la cunoștința publicului. De exemplu Pictura este genul care se face cu ajutorul pensulei sau a cuțitului cu care se pune

culoarea pe un suport. Arhitectura este metoda inginerească și artistică prin care se construiesc clădiri sau ansambluri urbane. Pictura se deosebește de Grafică de exemplu, deși rezultatele finite din punct de vedere plastic, imagistic, sunt aceleași. La fel și Arhitectura de Sculptură, deși ambele au aceleași rezultate formale cu deosebirea că prima are o condiție utilitară și în general este supradimensionată. Oare dacă ar exista un sculptor care ar face o lucrare ce reprezintă în miniatură o clădire extrem de modernă, în stare să revoluționeze concepția arhitecturală existentă, ar fi el sculptor sau arhitect? Iată o întrebare la care un răspuns este foarte greu de dat după clasificarea actuală a artelor. De aceea, aceste genuri țin mai mult nu de produsul finit al lor și nu de ceea ce sunt în sine. Acest produs poate fi identic cu cel al altora sau altele ce pot intra în clasa lor și influența acest produs finit. Aceste elemente auxiliare, tehnice nu reprezintă Arta în sine, ci doar condiția ei utilitar-socială. Însă specific pentru o clasificare este esența elementelor clasificate. De aceea nu este oportună clasificare acestor Arte așa cum este făcută astăzi, ci ea trebuie să se facă în funcție de elementele comune ale sale. Este evident că, asemenea unei clasificări complete, elementele de particularitate trebuie să devină criterii ultime pentru clasificare iar aici aceste condiții tehnice pot defini un gen artistic sau altul, așa cum este cu Pictura Designul sau Grafica, care se datorează unor tehnici și materiale de fabricație diferite dar care, pot avea rezultate comune, identice sub raportul impresiei artistice. De aceea este necesară o suprageneralizare a acestor Arte în *categorii artistice*, superioare genurilor ca nivel de generalizare și care să clarifice problema clasificării tocmai în virtutea cunoștințelor în plus pe care psihologia abisală le aduce domeniului esteticii. Acest tip de clasificare nu se referă la semantica artei așa cum fac categoriile estetice ci se referă la posibilitatea de aplicare a spiritului cognitiv omenesc la obiect. Astfel că criteriul categoriilor artistice nu îl dă informația sau semnul, ci însăși semnificantul, obiectul, adică însăși casa în care semnul locuiește devenind artă.

Deși în lucrarea mea *Dinamica Psihologiei Abisale* am criticat într-o notă de subsol superficialitatea sintagmei „categorie estetică”, mă văd nevoit să o accept acum, firește cu alt sens. Criticam acolo decăderea conceptului de „categorie”, coruperea lui și includerea sa în limbajul profan. Dar firește că acea nostalgie paseistă ironică nu poate fi un obstacol în acceptarea sa finală în această formă. În orice caz,

criticam cel mai tare obtuzitatea esteticienilor în folosirea lui. Frumosul, grațiosul, grotescul, etc. nu sunt categorii estetice, deoarece există clasificări mai generale decât acestea, după cum se va vedea mai departe. Dar oricum ele vor trebui numite concret, căci estetica mai are de a face și cu categoriile artistice ca genuri ale genurilor artistice adică o clasificare (mai generală) a artelor:

În clasificarea acestor categorii artistice am optat pentru mai vechiul model al artelor *dinamice* și *statice*. Și pentru a se respecta o topică a clasificării, se mai poate găsi un alt nivel de generalizare între categoria artistică reprezentând ultimul grad de generalizare și genul în sine care este cumva printre primele astfel de niveluri. De aceea clasificarea propusă aici se face în funcție de elementele de posibilitate de reprezentare a obiectelor, respectiv Culoarea pentru Cromatică, Linia Grafică și Forma pentru Volumetrică pot fi incluse în Artele Statice. Dimpotrivă cuvântul din Literatură, Sunetul din Muzică, Mișcarea din Artele Mișcării pot fi incluse în Artele Dinamice.

În artele statice se pot include două clase inferioare ca nivel de generalizare respectiv *cromatică* și *volumetrică*. Prima are incluse în ele pictura, designul de interior, de web, ambiental etc. în timp ce în cealaltă iată sculptura, arhitectura, desenul ca iluzie tridimensională. În artele dinamice intră în principal filmul, dansul, muzica dar și cele de mai sus cu condiția să se manifeste temporal. Cu alte cuvinte, dacă muzica nu poate fi încadrată la cromatică (cu toate că filmul face o excepție și se extinde și în cromatică și volumetrică), deoarece apelează la alt tip de mijloace materiale de expresie, totuși categoria tehnică cromatică poate cuprinde în sine toate categoriile estetice indiferent de celelalte. Asta deoarece categoriile tehnice se referă la hardul artei, la materiale, pe când categoriile estetice se referă la softul său, adică la semantică la semnificat. Primele se referă la realitatea obiectuală a artei celelalte la cea subiectuală. Tocmai de aceea întemeierea conceptului de categorie estetică este extrem de spinoasă.

1) Artele statice. Este categoria artistică a artelor care nu au nevoie de timp pentru a se etala deși are nevoie de timp pentru a fi receptată. Chiar dacă percepția publicului poate fi modificată în timp și se poate apropia de modul în care însuși artistul a conceput-o totuși artele care fac parte din această categorie reprezintă un fel de stop-cadru al celor dinamice. Acesta este și motivul pentru care sunt numite statice. Iată un alt motiv pentru care teoria gestaltistă care se

miră că o melodie rămâne identică dacă e cântată mai sus sau mai jos este inefficientă. Căci nu sunetul în sine contează ci tocmai ansamblul de sunete care dă satisfacție doar în perceperea lui temporală. În aceeași măsură însăși acest stopeadru al artelor statice este în măsură să spună ceva despre întregul ansamblu temporal de succesiune al momentelor de dinainte și de după el.

Cromatica este o subcategorie de Arte Dinamice care, cu ajutorul Culorii poate reda aspectul cromatic al unui obiect recunoscut sau necunoscut. Pictura abstractă în special crede uneori prin reprezentanții și teoreticienii săi că s-ar putea rupe de realitate, de figurativitate prin abstractizare, prin renunțarea la redarea obiectelor. În realitate sufletul omenesc proiectează asupra acestora conținuturi specifice ce constau în reprezentări catalizate. În acest caz Percepția reface această desfigurativizare. Pictura este Arta specifică acestei subcategorii artistice dar aici poate intra și Pictura de Obiect, Ornamentistica, Designul, în general (Vestimentar, Casnic, de Interior, de Web etc.), Arhitectura sau chiar Earth-Arta și, ca o specie a ei, Arta Aranjării Naturii.

Volumetrica. Este subcategoria artistică ce presupune redarea completă a formei, a Volumului, fie prin artificii grafice și cromatice, așa cum face Arta Grafică, Pictura sau Desenul, fie prin artificii vizual-electronice, cum este cu Filmul și Televiziunea (cu condiția să nu o facă complet deoarece ar încălca principiul opoziției) fie cu redarea materială a Volumului, cum este Sculptura, Arhitectura și Scenografia. Sculptura poate reda fie un obiect real fie unul sau mai multe obiecte imaginare. În primul caz ea este clasică, barocă, romantică etc. în special și figurativă în general. În celălalt obiectele reale sunt proiectate extern și reconstituite cognitiv ca în cazul formelor abstracte. Pentru realizarea polivalenței cognitive, perceptive sunt necesare anumite reguli specifice ce trebuie analizate cu altă ocazie într-o lucrare cu un grad mai mic de generalitate decât aceasta. Grafica este arta ce folosește Linia în cea mai mare parte pentru redarea obiectelor reale sau a compozițiilor abstracte. Ea apare, de asemenea, în toate Artele Cromatice mai puțin în Earth-Art și în Designul Ambiental. Linia are capacitatea de a reduce obiectele doar la granițele lor, la limitele lor. În acest fel ea redă în primul rând Forma fără să insiste asupra ei în mod vizual fără să folosească tușele pentru a reda Volumul, ci doar Forma în mare, restul fiind înlocuit de mintea

omenească. Apoi ea redă compoziții armonice informale. Desenul este principala Artă a acestei categorii. De asemenea relațiile dintre registrele grafice, dintre modelele și metodele folosite pot da efecte plastice plăcute, artistice.

2) **Artele Dinamice.** Este categoria artistică a evoluției în timp a sunetelor în muzică, a imaginilor în film, a mișcării în dans, teatru, happening, a paradelor, carnavalurilor și festivităților de tot felul. În continuare se va analiza fiecare dintre această situație.

Literatura. Este o categorie genul artistic a unor situații imaginare, unde limba este fondul material, sistemul de semne în stare să reproducă această situație. Din acest punct de vedere ea este legată strict de sistemul cognitiv. Tocmai de aceea această categorie artistică este una a Cuvântului. Cuvântul se asociază cu elementele pe care mintea le condensează apărând astfel actul artistic cu ambivalența între real și miraculos. Arta care se include în mod definitoriu aici este Poezia. Poezia este prototipul celorlalte genuri literare. Proza este implementarea în Poezie a unor conținuturi psihice neartistice, cum ar fi Religia, descrierile de orice fel, fantasma și visul în general. Tocmai de aceea cuvântul prozaic înseamnă și banal, neesențial. Aceste elemente ce se combină cu Poezia sunt neartistice și preartistice pentru că sunt date direct Sistemului Psihic spre neutralizare. Arta este și ea tot o neutralizare fantasmatică, însă obiectul fantasmei sale nu este dat direct și exhaustiv, așa cum face Proza în general. Cu descrierile ei specifice ea pare să fie un raport al vreunei comisii de informare iar fantasma și celelalte conținuturi psihice sunt asociate indirect cu ea prin referiri aluzive la ea. Acest fapt face ca Arta să trezească conținuturile psihice profunde tocmai pentru că aceste conținuturi sunt catalizate și destructurate filogenetic sau slab elaborate cognitiv datorită originării lor infantile. De exemplu, formula poetică „soarele mângâietor de primăvară” este menită să spună despre soare că aduce puțină căldură relativ la frigul iernii, asemenea mângâierii mamei sau că aduce un nou anotimp care, asemenea mamei, poate fi un protector. Este evident că, luat ca fapt fizic, soarele nu poate fi mângâietor, ci apocaliptic, deoarece este o masă incandescentă. Iată că ambivalența se realizează oarecum ca la Umor deși în acest caz soarele nu este necesar să fie Idee Negativă și nici căldura mamei și nici senzația de primăvară a respectivei formulări.

Această formă de expresie poetică, ce atribuie unui obiect

calitățile sau caracteristicile unui alt obiect până la identificare se numește *epitet*. O simplă relație între astfel de elemente în așa fel încât obiectul căruia i se atribuie caracteristica sau care este relaționat cu un altul își păstrează autonomia specifică se numește *comparație*. Aici este implicată o dedublare a ceea ce era unificat Invers ca la epitet unde s-a spus „soarele mângâietor”. De exemplu în formula „soarele primăvăratice este asemenea unei mângâieri” este o comparație. Aici „soarele primăvăratice” și „mângâierea” sunt recunoscute ca două lucruri. Atunci când epitetul ia formă predicativă, de exemplu ca în formula „Soarele primăvăratice mângâie” se poate vorbi despre *metaforă*. Atunci când acest epitet capătă însușiri umane ca în cazul formulei „Soarele primăvăratice și-a întins brațele să ne mângâie”, el devine *personificare*.

Pe lângă Poezie și Proză cu toate subgenurile lor mai apar Filmul și Teatrul care nu are intenția de a fi Dramaturgie dar care apelează la Poezie prin diferite metode. Un loc special îl are aici Poezia Obiectuală ca parte din artele vizuale în care se includ Happeningurile, obiectele de tip Ready-Made sau Performance-urile. Acestea au fost recunoscute abia recent în estetică deși au existat de foarte multă vreme. Ele au fost recunoscute și ca specii de Teatru, cu excepția obiectului Ready-Made desigur. Dar însuși Teatrul este o artă migratoare. Efectul poetic însă este susținut de semnificația conceptuală pe care aceste genuri le au în anumite contexte, în timp ce obiectele în sine nu au valoare artistică ci doar una normală însă ele trimit la alte lucruri care pot căpăta o astfel de valoare. Uneori se poate întâmpla ca Poezia Obiectuală să se suprapună peste alte obiecte de artă și acestea pot aparține genurilor în cauză dar asta nu le împiedică să fie și acest gen. De exemplu, atunci când Marcel Duchamp a pictat-o pe Gioconda lui Leonardo cu mustăți el a făcut o Poezie Obiectuală dintr-o pictură celebră. Este evident că dacă ar fi fost doar un simplu gest de preluare a unei anumite lucrări și „ducere a ei mai departe”, el putea să ia o altă astfel de lucrare sau să o trateze în stil propriu, așa cum a făcut Picasso cu „Infantele” lui Velásquez. Însă Duchamp a făcut acest lucru în mod ironic la adresa unui anumit tip de snobism.

Muzica. Această artă este și gen artistic și subcategorie artistică deoarece ea este Arta Sunetelor iar sunetele nu fac obiectul unor foarte mari posibilități tehnice de divizare în mai multe arte cum este cazul cu Cromatica sau Volumetrica ce sunt influențate de diferitele aplicații

și utilități tehnice. Aici Sunetul poate fi redat pur natural și atunci Muzica este aleatorie, naturală, întâmplătoare sau el este redat de instrumentele artificiale și atunci Muzica este intențională, umană. Ea este arta care preia de la un obiect Sunetul și îl reproduce cu mijloacele proprii. Pentru ea instrumentul este asemenea materialului în Sculptură. Acesta prelucrează Sunetul după anumite reguli de existență a sa în natură. Raportul dintre sunete, dintre notele ce intră în cadrul unei piese muzicale, a fost analizat de către matematicieni, care credeau că Muzica ar fi un fel de matematică. După cum s-a artat mai sus gestaltiștii au dedus din faptul că o melodie se păstrează dacă este cântată mai jos sau mai sus pe portativ că Percepția este primar-generală. De fapt problema este că în Muzică contează doar relația dintre sunete și nu sunetul izolat. Această relație își are în mare parte, originea în modul în care obiectele produc sunete, în muzicalitatea limbii care constă în alternanța consoanelor și a vocalelor în cuvinte. Muzica reușește să se adapteze sentimentelor, astfel că existența pe parcursul unei piese muzicale a unor note foarte contrastante denotă zbuciumul, tensiunea psihică, pe când notele mai apropiate denotă calmul, liniștea, echilibrul. Beethoven și Wagner sunt specifici primului tip, Mozart, celui de-al doilea.

Aceste sunete specifice unor obiecte externe, ca sentimentele, limba sau graiul animalelor, zgomotul vântului etc., reprezintă o parte din obiectele externe ce sunt condensate în actul muzical. Ele însuflețesc Muzica făcând-o astfel să devină o magie a producerii prin Sune a unor realități anume. Condensarea în capacitatea instrumentului muzical a obiectului real dă însăși specificul acestei Arte, adică magicismul ei. Capacitățile de redare a armoniei pe care instrumentul le dă prin anumite raporturi între note prin care un obiect este legat, dă însuși statutul de obiect diferit al instrumentului cu pricina față de obiectul căruia i se ia sunetul. De aceea compozitorul aranjează în așa fel notele încât ele să corespundă unei relații coerente. Ea poate fi dată prin repetarea unor anumite structuri melodice, prin replica ei sau prin orice altă structură ce se raportează cumva la prima în cadrul piesei muzicale. Condensarea se produce între coerența succesiunii modelelor, a sunetelor ce sunt structurate într-un fel sau altul și Sunetul din natură ce dă posibilitatea structurării muzicale originale. Aceste sunete se raportează la capacitatea instrumentului de a fi organizat, clasificat și ordonat de către muzician. Acest lucru

determină un raport între notele muzicale. Datorită faptului că este preluat din natură el are un efect armonic, semnificativ. Muzicianul bun este acela care îmbină această structură naturală cu virtuțile tehnice de ordonare ale instrumentului. Fără această dexteritate tehnică Muzica ar rămâne la stadiul de natură căci unul dintre obiectele necesare Condensării Artistice este anulat. Fără obiectul natural Muzica este artificială, ea ținând doar de virtuți tehnice fără a fi însă și umană. Ea este astfel o Muzică de rețetă, un academism care nu ajută foarte mult. Obiectul natural poate fi recognoscibil ca sentiment, cum este dragostea sau mânia, după cum s-a văzut la Genealogia Psihologiei Abisale dar el poate fi și nerecunoscut chiar dacă poate reda sentimentul armonic, de originalitate. Condițiile și climatul social poate influența sound-ul, după cum s-a văzut.

Artele Mișcării. Este subcategoria artistică ce prelucrează Mișcarea în general. Atunci când se manifestă la nivelul unei ființe vii și, mai ales, atunci când această mișcare nu este făcută conform unui interes imediat, ci are mișcări făcute doar pentru plăcerea de a le privi, se poate vorbi de Dans. Acesta este o Artă a Mișcării Corpului. Aceste mișcări pot fi simetrice sau structurale, ca în cazurile dansurilor de epocă sau pot imita alt gen de mișcări cum este cazul cu dansul războinic care imită războiul, cu break-dance-ul care imită roboții, fluxul curenților sau altor astfel de mișcări. În primul caz el este unul *simetric*, el fiind plăcut doar prin faptul că pune subiectul într-o armonie specifică. În celălalt caz el este unul *imitativ* și uimește prin capacitatea de a face din cel care îl practică un altceva diferit de ceea ce este uman respectiv obiectul pe care îl imită, identificându-se astfel cu acesta, introiectându-l. În acest ultim caz cu cât elementele de Condensare sunt mai diferite cu atât efectul artistic este mai mare. Armonia este dată în acest caz, de armonia naturală a acestor elemente.

Dansatorul capătă astfel virtuți de ordonare și sincronizare a mișcărilor care îl fac susceptibil de a fi controlat de o forță divină sau de a impune o anumită forță de atracție sau de influență oarecare privitorului. O pereche de buni dansatori de vals, sincronizându-se perfect, pot părea realmente că zboară, pot da impresia că sunt dominați de o forță ce îi unește în momentul în care mișcărilor lor sunt atât de bine coordonate. O astfel de coordonare se capătă prin experiență și vine din însuși statutul obiectului dansului respectiv,

adică din exersarea lui. Această suită de mișcări regulate, anterior calculate, la care dansatorul nu ar putea aduce schimbări radicale ci doar completări ulterioare sunt analoage cu formele regulate din Sculptură sau Pictură sau cu structurile armonice din Muzică. Diferența față de Dansul Imitativ este aceea că în acest caz dansatorul are o anumită libertate de imitare adică mișcările lui nu sunt concepute dinainte și respectate riguros, chiar dacă poate avea antrenament în domeniu.

Arta Mișcării nu este însă ocupată pe de-a-ntregul de Dans. Aici mai intră și alte elemente de Mișcare, cum sunt paradele demonstrative ale avioanelor sau ale aparatelor de tot felul. Deși conduse de voința Omului ele nu pot fi niște mașini care dansează căci a spune despre acestea că dansează este deja o personificare poetică. Orice mișcare inițiată de om dar fără scop predispozant cum ar fi exercițiile de simulare a luptei aeriene ale avioanelor face obiectul Defilării ca artă a Mișcării Mașinilor. De asemenea mișcările elementelor de Design Video ce se pot vedea foarte des la genericele posturilor de televiziune sau de Visuals care acompaniază Muzica ce au fost deseori incluse în Arta Video pot fi tot o formă de Artă a Mișcării. Aici trebuie să existe o Artă diferită de cele care se includ în Cromatică, Volumetrică sau Grafică, căci acestea nu se referă la Mișcare. Fără Mișcare efectul vizual al acestei Arte este redus. De asemenea, o parte din ceea ce este numit Artă Op, respectiv aceea care folosește Mișcarea aparține tot categoriei Artelor Mișcării.

Dacă există categorii estetice atunci ele sunt 4, 4 „fețe” ale artei în general

Știu că inclusiv psihopatologia contemporană are probleme în a face astfel de clasificări. Ea are practic aceleași probleme ca și arta. Odată la câțiva ani se mai face o revizuire și plus de asta nu toate clasificările coincid de la zonă geografică la alta. Dacă ținem cont că ea s-a extins până la a îngloba sub sine vechile teorii caracterologice și dacă acceptăm faptul că clasificarea artei este de fapt o clasificare a artiștilor atunci putem foarte ușor accepta că arta este o „psihopatologie culturală” și că după cum actele psihice sau psihopatologice pot fi clasificate la fel pot fi și cele culturale. Arta, la fel ca orice act psihic poate fi înțeles, descifrat, clarificat pentru simplul fapt că toate acestea sunt rezumate făcute de sistemul psihic pentru anumite povești care pot fi spuse la fel de simplu cum li se spun înșiși

copiilor.

Până și regulile compoziționale ale artei abstracte pot fi înțelese ca armonii interne care acoperă o mentalitate la fel cum simbolul acoperă o clasă de obiecte. Această formă abstractă poate fi ea însăși analizată cu instrumentele investigației psihanalitice. În acest moment eu sunt absolut convins că arta poate fi descifrată și are același rol ca și oricare alt fenomen psihic ca visul, simptomul sau actul ratat. Așadar arta poate fi înțeleasă și analizată la fel cum aceste fenomene psihice primare sunt înțelese de psihanaliză. Evident, metoda tradițională a lui Freud de a înțelege inclusiv aceste fenomene psihice rudimentare este una încă simplistă, superficială. Nu am însă niciun fel de îndoială că psihanaliza va ajunge să înțeleagă mai mult decât suprarealismul, va ajunge să înțeleagă întreaga artă. Îi trebuie doar să treacă dincolo de bariera familiei cu analiza.

Categoria, de la Aristotel, este esența finală a lumii, este un gen ce nu mai poate fi subordonat. Dorința expresă a esteticii de a avea autoritatea pe care filosofia a avut-o la acel moment a determinat o imitare de tip provincialist prin care a crezut că și ea își poate avea propriile jucării pe post de categorii. Le-a numit astfel categorii estetice. Se credea astfel a găsi cumva principiile ultime ale artei, așa cum filosofia găsea prin Aristotel categoriile ca principii ultime ale lumii (a se vedea presocraticii cu principiile lor). Se pierdea astfel din vedere caracterul psihologic, subiectiv al artei spre deosebire de cel metafizic, obiectiv al filosofiei. De aceea estetica nu trebuia să proiecteze ontologic acele sentimente estetice interne după modelul substanțialismului cartezian, ci să cerceteze caracterul hermeneutic al artei cu atât mai mult cu cât un Kant le identifica înaintea introducerii lor în estetică inclusiv pe cele filosofice ca fiind subiective, personale sistemului cognitiv uman. Poate că problema vine de la însuși Kant care, în „Critica puterii de judecare” a extins prea larg conceptul de „*a priori*”, dincolo de albia sa epistemologică. Acest lucru i-a condus pe esteticienii ce au urmat la ideea artei ca model epistemologic, ca mod de cunoaștere obiectiv, luând sensul conceptului „*a priori*” exclusiv din „Critica rațiunii pure”, deși numai Kant era în măsură să facă un astfel de tabel al acestor categorii estetice așa cum le-au văzut acei esteticieni. Nu a făcut-o din cauza absurdității lor teoretice. Din păcate astfel de autori au respins noile forme de artă ce urmau să apară tocmai pe baza acestor prejudecăți. Estetica are nevoie de conceptul de

„categorie estetică”, cu el limbajul poate descrie un mod de a trăi arta, de a o asimila. Însă pentru faptul că ea nu se referă la o realitate obiectuală ci la o percepție informațională ele nu pot aspira la statutul de valabilitate în timp tocmai datorită revizuirii perpetue a sistemului informațional al omenirii. Evident că însăși realitatea suferă o astfel de revizuire ca urmare a intervenției umane asupra ei din ce în ce mai pronunțată. Ele vor sta mereu sub semnul provizoratului de două ori mai instabil decât cel al clasificării obiectelor (fizice).

Acestea fiind spuse ceea ce estetica tradițională a numit „categorii estetice” pot fi eventual acceptate ca fiind categorii ale rezonanței emoționale produse de artă, dar și așa ele nu pot fi decât clase sau genuri. Asta deoarece categoriile senzației artistice sunt chiar Complexele Trunchiului Psihic, ca forme originare ale percepției psihice (sau orice alte forme care au acest rol) la care face apel arta. Totuși între percepția psihică și cea artistică există diferențe de supra/subordonare și de aceea se poate vorbi despre categorii ale percepției estetice. Ori dacă estetica pentru artă este ceea ce este epistemologia pentru știință, atunci, ca teorie despre artă, estetica poate accepta termenul de „categorie estetică” ca o supraclasificare a artei. Aceste categorii pot fi numite estetice deoarece aparțin sistematizării domeniului artei, ceea ce este sarcina esteticii. Ele își pot pretinde dreptul de a purta numele de „estetice” mai degrabă decât ceea ce s-au numit categorii estetice, deoarece teoretizarea lor este mult mai profundă și mai generală vizând toate artele, în timp ce cele numite astfel de către estetica tradițională par să fie, după cum se va vedea mai departe, elemente clasificate în categoria artei figurativ-concentrică. Prin urmare ele sunt mai slabe în generalitate decât cele propuse de mine și, deci, este normal ca ele să se numească „gen artistic”. Aici mă lovesc de „critica literară”, care folosește acest termen pentru omologul tematicii combinate cu tehnica din artele vizuale. „Genul epic”, „genul liric”, „genul dramatic” sunt omoloagele literare ale tehnicii flamande, ale frescei, ale picturii „à la prima” etc. combinate cu portretistica, compoziția cu personaje, peisajul etc. De aceea cred că „critica literară” și-ar putea adapta terminologia altfel. Prefer să folosesc sintagma „categoriilor estetice” pentru a denumi anumite structuri specifice ale artei, respectiv „arta primitivă”, „arta figurativ-concentrică”, „arta abstract-compozițională”, și „arta discentrică”. Termenul „estetică” pare că să se forțeze este adevărat,

dar aceste concepte nu mai au deloc calitate istorică exclusivă, ci una pur structurală.

Renunțarea la a clasifica formele artei după criterii temporale reprezintă ultima lovitură aplicată teoriilor postmoderniste. Acestea nu se rup de modul tradițional de percepere a artei ca evoluție obiectuală prin faptul că folosesc prefixul „post” ceea ce sugerează o etapă anterioară și inferioară celei prezente. Însă arta nu evoluează. Evoluția materialelor și a mediului social în care ea apare nu este neapărat o evoluție cât mai curând o aplicare a ei în aceste lucruri neînsuflețite. Dacă un stadiu anterior al evoluției unui sistem este rejectat de acest sistem în artă situația este alta; cu cât apar alte curente, cu cât timpul trece, cu atât etapele considerate „depășite” devin mai autoritare și mai notorii. Ceea ce evoluează aici este corpul ideilor despre artă care, în definitiv, este modul în care o percepem. Aceasta este și ideea prin care resping multe din ideile recunoscute ca parte în largul corp al postmodernismului cu pretenția de evoluție pe care termenul în sine îl descrie. Curente există și coexistă astăzi ca și acum 100 de ani și la fel ca și peste 100 de ani. Nu există sistem izolat și nici schimbare radicală, ci transfigurare. Poate fi chemată în ajutor polaritatea filosofiei tradiționaliste a universalului și particularului. Schimbarea și evoluția presupun supraviețuirea universalului în lucruri. În același fel supraviețuiește universalul clasic în cel modern, în timp ce particularul se va fi dezintegrat, la fel cum universalul primitiv a subzistat în spiritul clasic. Universalul artei nu este nici pe departe întregul ei, ci partea apreciată și de primitiv și de modern. Așadar el este mult mai profund decât profunzimea ultimelor trei milenii. Spiritul artistic își are origini mai adânci, mai adânci chiar decât cele ale artei în general. Spiritul hip-hop cu accente underground, cu mentalitate ce refuză normele birocrăției sociale există în suburbiile (și nu numai în suburbiile) metropolelor contemporane în același mod în care spiritul underground exista la Caravaggio de exemplu. Clarobscurul barocului se regăsește dus la extremă în imaginile puse pe ziduri cu ajutorul stencilului care se rezumă de cele mai multe ori la închisul și deschisul extrem, fără penumbre și treceri fine de la închis la deschis. Stilul de viață este unul asemănător. Diferă doar vestimentația care este datorată industriei contemporane și relaxării normelor de conviețuire.

Postmodernismul nu există în măsura în care el pretinde că ar

exista, anume ca un lucru distinct de ce a fost anterior de care se desprinde cu pretenția de a-l „depăși”. Astăzi se pictează icoane bizantine, se pictează artă barocă, se face artă abstractă, și primitivă deopotrivă. Este clar că spiritul se află în grade diferite de concentrare în aceste forme. Însă dacă trăiești într-o lume semibirocratică, cu intrigi și sfori trase, cu acțiuni politice în care ești implicat direct pe de o parte, iar pe de alta faci artă abstractă așa cum s-a promovat în timpul dictaturii și cum se continuă și azi acest lucru este o anomalie. Pur și simplu spiritul ascet al abstracționismului nu se poate adecva unui astfel de stil de viață. Rezultatul va fi unul minor. El nu se poate ridica la protestul antipozitivist pe care abstracționismul l-a avut în momentul său de glorie. Dar asta nu înseamnă că un alt abstracționism nu va mai fi posibil să recapete în viitor această faimă în condiții oarecum similare. Curentul a existat, s-a manifestat încă din timpuri străvechi, dar momentul său de glorie a fost preponderent atunci. Așa se poate judeca în fiecare dintre celelalte curente. Ele sunt ca o specie care poate exista doar ca semințe sau ca ouă, și care poate exploda la momentul oportun. Astfel că, la fel ca în cazul culturilor care nu se pot judeca cu criteriile altor culturi, și curente și categoriile propuse aici de mine nu pot fi judecate cu criteriile altor curente sau altei categorii.

Când am scris prima ediție în 2003 am descris succesiunea curentelor artistice ca pe o evoluție spirituală a umanității. În 2007 am renunțat la această idee în favoarea celei a fashionului, a gustului de nou al publicului care caută să se diferențieze de alte categorii sociale contemporane sau istorice. Astăzi accept că această succesiune istorică este produsul ambilor factori. Arta se orientează și după nevoia publicului de a o consuma dar și dintr-o evoluție a mentalităților sociale. La prima ediție în 2003 împărțeam arta în 5 categorii influențat de Matei Călinescu): Arta primitivă”, „Kitsch-ul”, „Modernismul”, „Consumismul”, și „Experimentalismul în revizuirea făcută în 2005 am împărțit arta în 3 părți: respectiv ARTA FIGURATIV-CONCENTRICĂ, ARTA ABSTRACT-COMPOZIȚIONALĂ, și ARTA DISCENTRICĂ. Astăzi găsesc calea mijlocie și față de aceste două clasificări și afirm că arta se împarte în 4 mari părți. Criteriile pentru astfel de clasificări sunt criterii primordial sociale și abia apoi formale, exact invers decât încercat în celelalte 2 ediții anterioare. Asta a constat în special într-o mai clară determinare a criteriilor acestor categorii. Mergând pe aceste criterii am ajuns la reconsiderarea artei

primitive ca fiind categorie de sine stătătoare. Nu m-am întors la clasificarea din 2003 ci am continuat-o pe cea din 2005. Am introdus din nou arta primitivă ca și categorie aparte pentru că între artistul tradițional și cel primitiv există diferențe foarte mari de abordare a artei, culturii și semenilor. În ambele clasificări producțiile postmoderniste și cele ale artei individuale care se numește pompos în mediile academice „artă contemporană”. Deși mai jos lovesc puternic în influențele funcționărești ale instituției artei în fenomenul natural al artei contemporane, totuși de la un timp încoace încep să îl văd ca pe un fenomen cultural natural, independent de aceste manipulări artificiale și cred că în acest moment sunt gata să iau o atitudine tranșantă și clară în teoretizarea lui. Un astfel de fenomen respectă un trend de evoluție spirituală a omenirii începând de la arta primitivă. Dacă în trecut ideile estetice prezentate mai mult sau mai puțin ca niște prejudecăți arătau că arta este formă și nimic mai mult, independentă de conținut iată că un curent precum conceptualismul a renunțat total sau aproape total la formă insistând cvasitotal pe conținut. Obiectul final realizat de artist este un epifenomen ca oricare altul, obiectul de artă nu mai este venerat decât în măsura în care el reprezintă artistul. Nu mai contează elementele auxiliare decât în măsura în care acestea au relevanță pentru el în primul rând ca entitate socială distinctă. Artistul ia astfel poziția elitei culturale pe care de fapt a avut-o în mod tradițional în mod regulat.

Numitorul comun al categoriilor estetice

Arta figurativ-concentrică se referă la arta document, la arta care imită realitatea sau o posibilitate a acesteia de a fi. De aceea i-am adăugat numele „figurativă”. Cea abstract-compozițională se pare că sta cumva la baza celeilalte deși speietatea a apreciat-o mai târziu în istorie. Ea nu poate fi document deoarece nu descrie nimic pentru că este pur și simplu abstractă. Constă în structuri, în esențe. Pentru a ajunge la acestea are nevoie de generalizare, o generalizare tehnică și nu neapărat logică. Arta discentrică nu este principial nici document deoarece reflectă o realitate neinteresantă relativ la interesul jurnalistic sau istoric pe care un document îl are, și nici esență, generalizare, deoarece se folosește de întâmplare și libertate. Renunțarea la orice fel de centru de interes, descrierea ce se poate prelungi la nesfârșit este tipic pentru ea. Voi analiza pe parcursul acestei lucrări pe fiecare în parte. Împărțirea artei în concentrică,

abstractă și discentrică reflectă modul omului civilizat de a se relaționa cu societatea sau modul în care el este prezent în ea relativ la experiența sa politică, economică și culturală dobândită. Subiectivitatea acestor categorii este și motivul rezervei mele față de ele atât în ceea ce privește moștenirea pe lor teoretică dar și posibilul lor desuet față de fenomene viitoare ale artei care vor aduce în prim plan realități și experiențe sociale inexistente astăzi. M-am resemnat cu ideea că estetica va rămâne mereu cu un pas în urma artei și că asta este statutul său. Este nevoie de timp pentru, de reacții sociale și de selecția naturală pe care memoria o face pentru a ne da seama ce este valoros și e mai puțin valoros în noile manifestări din artă. Abia după ce se va fi consumat această consolidare se poate realiza și o generalizare. În ceea ce privește această finală împărțire a artei se poate vedea că elementele comune fiecăreia parcă sunt mai multe decât diferențele lăsând impresia unei generalizări și mai abstracte. De exemplu în arta figurativ-concentrică nu doar centrul de interes este cel care dă valoare artei, ci și prezența unei compoziții abstracte intrinseci paralelă cu desfășurarea acesteia. Tratarea precisă a unei teme concentrice în artele vizuale și literatură nu produce automat și valoare artistică. Ideea esteticii după care valoarea artei nu este dată după conținut ci după formă este una foarte veche care poate fi probată foarte bine acum prin numeroasele fotografii ale lucrurilor importante ale lumii care au doar valoare de document. Dacă un element stă mai bine într-o anumită parte a suprafeței sau stă mai bine luminat sau întunecat asta se datorează tocmai acestei simbioze a concentricului cu abstractul. Muzica arată cel mai bine o astfel de simbioză prin însăși natura ei, după cum se va vedea mai jos. O astfel de simbioză se datorează fenomenului fuziunii pe care l-am analizat în D.P.A. Suprapunerea reprezentărilor unele peste altele și sinteza pe care memoria o produce după legile sale conduce la cel mai periferic dintre complexe, respectiv simbolul. Este stupidă concepția tributară unui anumit tip de cartezianism după care în spatele majorității lucrărilor figurative de sorginte renașcentistă ar sta o geometrie secretă pe post de piatră filosofală. Memoria este singura care determină forma simbolului dezvăluit în stare foarte naturală de arta abstractă și nu nostalgia unora față de o meserie bazată pe științe exacte ca geometria de exemplu. Interpretarea simbolului este o călătorie în abisurile vieții omenirii, este o introspecție unde nu există

știință exactă și nici greșeală. Inclusiv o posibilă încercare de fraudare a interpretării, prin faptul că face apel la imaginație poate dezvălui o fațetă a simbolului.

În același fel suprapunerea unei forme discentrice peste una abstractă sau figurativă este foarte posibilă. De exemplu gesturile simple și lipsite de vreun sens concentric ale unei mari personalități din trecut pe care le-am putea vedea acum; ce reacție am putea avea atunci când am vedea o simplă și banală plimbare prin palat a unui faraon egiptean! O astfel de atitudine ar deveni automat concentrică, momentul inițial discentric a luat pentru noi oamenii mileniului al 3-lea valoare inestimabilă. Despre aceste îmbinări voi analiza mai în amănunt în capitolul dedicat teoriilor postmoderniste.

Probleme terminologice relativ la arta figurativ-concentrice reflectate în alegerea titlului acestei lucrări

[(secțiune mutată aici din capitolul „arta tradiționalistă” (după textul original) sau „Criteriile de definire ale categoriilor estetice” (după editor) din prima ediție a lucrării]. Inițial am dorit ca această lucrare să fie scurtă, de mărimea unui eseu, conform cu capitolul „Problematica postmodernismului”. A trebuit apoi, pentru a întări argumentarea, să aduc alte direcții de cercetare în prim-plan, și o oarecare incursiune mai profundă în subiectul artei, în așa fel încât ideea generală a titlului era „Arta modernă ca artă postclasică”. Distincția dintre arta clasicistă și cea clasică se impunea de la sine. Clasicismul era atunci văzut de mine ca un curent care, de la secolul al V-lea al Greciei antice a revenit în Renaștere și în Neoclasicism în mod ciclic (ca principii generale), la fel ca oricare altul dintre curentele istoriei artei, iar aceasta este principala idee a demersului teoretic de aici. Arta figurativă pe care în prima ediție am numit-o tradiționalistă, (și pe care inițial o numisem „artă clasică”), este văzută de mine aici ca o clasă de stiluri care cuprinde o mulțime de curente ce gravitează în jurul clasicismului. În felul acesta am dorit să înțeleg structural epoca clasică, pornind de la exemplul lui Michel Foucault cu celebra sa analiză asupra mentalității clasice relativ la tulburările psihice. Apoi, în propriile studii, concretizate în D.P.A., am definit o epocă clasică mult mai largă, ajungând cu ea cam de la vechii egipteni și terminând cam în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Dar, așa cum recunoșteam și atunci, asta are mai puțină importanță, căci aceste granițe temporale sunt foarte vagi. Însă apropierea începutului a ceea ce eu consider a fi

modernitate (și voi arăta în text de ce), cu începutul modernității civilizației în general, m-a făcut să încerc să definesc o perioadă modernă și una clasică în sens de premodernă, antemodernă sau una din care a descins modernitatea. Trebuia găsit un termen care să acopere o astfel de perioadă, iar cel de „artă clasică” servea ca ajustare a terminologiei estetice la terminologia sociologică și psihologică. Acest lucru presupunea o oarecare forțare a termenului, dacă nu cumva chiar o uzurpare din vocabularul istoriei artei unde arta clasică și clasicismul se află în același raport în care se află și noțiunea de „om” cu cea de „Socrate”. Avantajul era că termenul „clasicism” a început cu ceva timp în urmă să își iasă din matcă, el refuzând doar conotația de relativitate la secolul al V-lea î.Hr. din Grecia antică, și ieșind către Renaștere. Astfel că, încercând să se apropie de perioada clasicistă din muzică, termenul se referea subtil și la Renaștere relativ la artele vizuale. Aici el se apropie temporal de acea perioadă din muzică. Deci în mod natural el devenea difuz. Însă secolul al V-lea î.Hr. poate fi numit simplu, cum se și face în mod curent, „clasicismul grec”, și astfel termenul de „clasicism” ar fi putut desemna toate cele trei curente văzute ca un singur curent unitar dar manifestat în epoci istorice diferite. În acest caz termenul „artă clasică” ar fi putut fi foarte simplu extins către zona care interesează. Credeam atunci că în acel caz s-ar crea și o oarecare expresivitate a lui, deoarece clasicismul este nucleul în jurul căruia gravitează celelalte curente ale artei tradiționaliste. Dar pornind de la ideea că la nivelul curentelor acestea diferențele par foarte mici, se putea ajunge chiar la a se confunda cu clasicismul nuclear propriu-zis. Firește că acest lucru este greu de acceptat pentru un erudit al artei figurativ-concentrice care gustă abstracțiunea doar prin câteva repere deși diferențele între curențele abstracte, (față de cele ale artei figurative) sunt aproape insesizabile structural vorbind. Situația e a aproape la fel cu cea omului modern care cunoaște destul de puțin despre arta figurativ-concentrică. Și totuși ideea de „artă modernă ca artă postclasică” pentru titlu nu ar fi spus suficient despre conținutul textului deoarece el nu se referă doar la arta în sine ca produs fizic ci și la substratul ei sociologic. O formulă de genul „Modernitatea este postclasicitate”, pe lângă introducerea unui neologism chiar din titlu ar fi lăsat impresia că insistă mai mult pe latura sociologică. Am ales apoi „Modernismul este postclasicism” cu neajunsul de a fi extins cam mult termenul de „clasicism”, pornind de

la curent. Problema era că îl extinsesem deja la cel de model, de tip artistic, pentru ca în final să îl extind la însăși arta clasică de care inițial îl diferențiasem. Compromisul se cerea făcut deoarece o formulă de genul „modernismul ca artă postclasică” avea și un spasm fonetic și o ruptură semantică, în timp ce eu am preferat ideea de continuitate: dacă există un modernism, trebuie să existe și un clasicism omolog lui; dacă există o artă modernă, trebuie să existe și o artă clasică omoloagă ei. Ulterior am ajuns la „Modernismul este postradiție”.

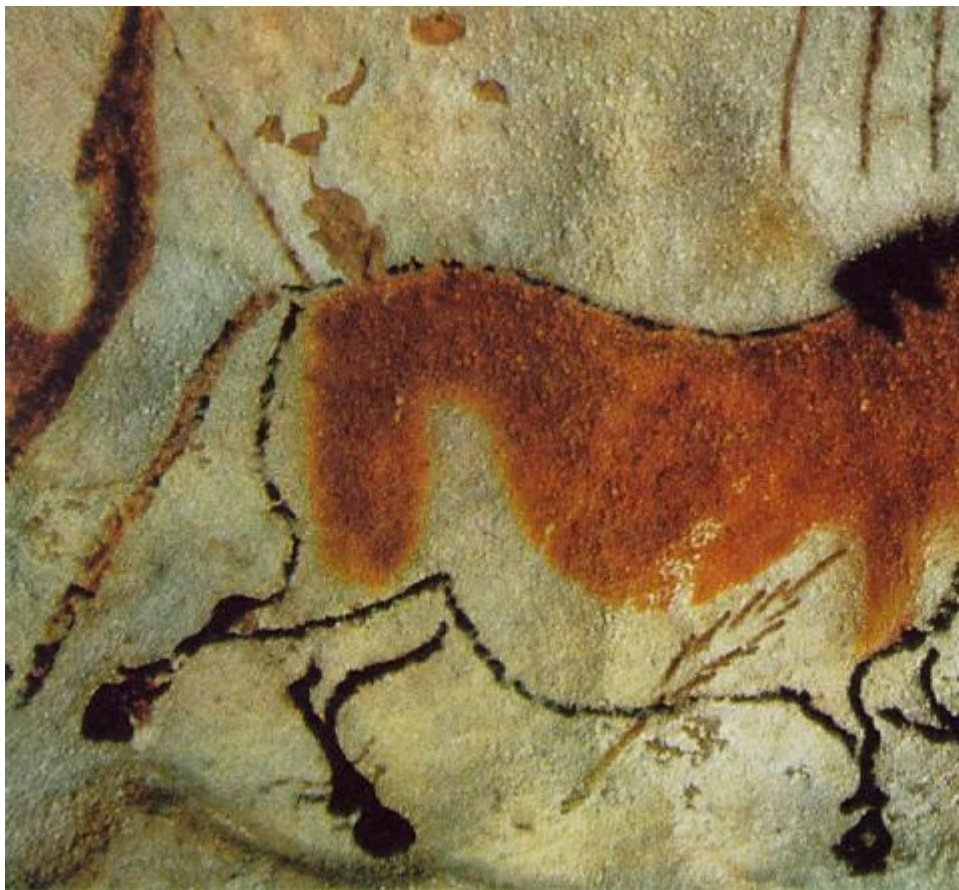
Dar, în ultimă instanță, mai întâi nu trebuiau acceptate două înțelesuri ale termenului de clasicism, cel nuclear, și cel total. Nu avea rost să dau alte sensuri termenilor consacrați istoric, și am ales să o numesc simplu artă tradiționalistă. Apoi această ultimă formulă, deși era mai potrivită ca descriere totuși suferea în zona comunicării unei idei generale despre acest studiu. Această istorie a titlului acestei cărți atestă în ce măsură alegerea lui a fost oportună sau nu. Dacă aș fi optat pentru una dintre aceste variante de mai sus probabil că acum ar fi trebuit să îl schimb și pe el. A fost un noroc faptul că am mers mai departe cu căutarea de formule pentru titlu deoarece această lucrare ar fi părut mult mai lipsită de organizare decât este acum în situația în care însuși titlul ar fi fost schimbat. Atâtea schimbări la o carte de debut pe suport tipărit ar fi fost un ghinion prea mare. Deci se poate spune că alegerea titlului actual a fost un noroc. Pe de altă parte dacă aș pune un titlu acum, dacă aș fi scris-o acum, această lucrare ar avea în titlu cuvântul „estetica”. Deși am scris-o pornind de la teoriile postmoderniste problemele legate de acestea erau deja rezolvate în mintea mea încă înainte de a o scrie. Cele apărute pe parcurs au fost mai arzătoare și mai importante decât acest imbold inițial.

ARTA PRIMITIVĂ

(următorul pasaj a fost mutat aici în 2006 din subcapitolul „SCURTE ASERȚIUNI DE ESTETICĂ A CURENTELOR „din prima ediție a lucrării.)

În arta primitivă artistul e anonim deoarece el este un simplu transmițător fie al divinității fie al informațiilor despre mediul în care trăiește. Aici nu contează forma ci tema dată. Artistul nu are neapărat meserie de artist căci principala lui meserie este aceea de membru activ al comunității în care trăiește și se implică. El participă la vânătoare și spune acest lucru semenilor printr-un desen ca învățătură destinată tinerilor sau din dorința de a comunica.

Comun pentru tot ceea ce înseamnă arta primitivă este tendința de a deveni realistă, de a înlocui realitatea, precum și perpetuul eșec în realizarea acestui obiectiv. Însă asta nu înseamnă nici pe departe golirea ei de conținut sau eșecul funcției sale spirituale, ci doar un eșec tehnic. În rest ea este atentă la toate detaliile realității pe care le redă fidel în ceea ce privește narația, dar nu și în ceea ce privește forma. Rezultatul este original. Tocmai de aceea artiștii începutului artei abstract-compoziționale s-au pus în situația de a recupera arta primitivă (așa-numitul postmodernism ar trebui să știe că nu este primul care instituie recuperarea tradiției. Aceste piese de sculptură și pictură vor fi devenit ele însele obiect de venerare la primitivi pe măsura încastrării lor în spiritul comunităților. De aceea, la majoritatea cazurilor piesele de artă primitivă au devenit un fel de realitate paralelă celei existente ca dată simțurilor. Artă clasică ce o urmează pe aceasta pierde din acest avantaj și reunifică lucrurile ca urmare a unor precepte filosofice complicate de tip clasic. Dualitatea lumii este doar sugerată de temă și foarte rar de formă, care este una fidelă. Pus în fața artei clasice, primitivul o recunoaște superioară, chiar dacă o poate distruge ca urmare a nevoii de a-și păstra tradiția. Firește că acest lucru poate fi șocant pentru artistul modern care are nevoie de artă tradiționalistă. Însă el disprețuiește de fapt lumea orașului în care trăiește, lume care a asimilat valorile tradiționaliste. În principal arta primitivă este o artă a simetriilor și arabescurilor și a tot ceea ce înseamnă tendință de reducere la forme geometrice. În lianele și sălbăticia mediului formele geometrice par într-adevăr părți dintr-o realitate paralelă perfectă.



Tendința de a reduce formele naturale ale omului cuprins în arta primitivă ca subiect la aceste forme, este criteriul acestei arte. Nevoia de ordine, armonie și simetrie este nevoia primitivului de legi și reguli pentru a controla natura. Arabescurile reprezintă tot soiul de plante sau linii abstracte pur și simplu care evadează din aleatoriul cotidian în lumea acelor reguli și legi. Imprevizibilul, cel atât de căutat de arta occidentală de la Renaștere încoaace este inexistent.

(următorul pasaj a fost mutat aici în 2006 din subcapitolul „CRITERIILE DE DEFINIRE ALE CATEGORIILOR ESTETICE „din prima ediție a lucrării)

Iată câteva repere ale arte primitive:

— Materialul folosit este rudimentar, brut, neelegant deși poate fi valoros (aur, pietre prețioase etc.).

— Maniera de lucru este una de tip naiv, nu poate reda fidel

realitatea cu toate că asta se vrea, fapt ce se poate vedea după atenta analizare a detaliilor.

— Tematica vine exclusiv din zona socialului sau religiosului cu importante repere magice. De fapt statutul religios și social al primitivului este unul simplu, rudimentar, naturalist, tipic epocii primitive, fără preocupări pentru transcendență existențială și ontologică așa cum apare societățile evolute.

Modul de tratare este unul prozaic, brut, dar care poate fi foarte expresiv tocmai pentru că în sufletul omului civilizat trezește arhetipuri uitate care trezesc nostalgii profunde.

ARTA FIGURATIV-CONCENTRICĂ

Este categoria artistică ce include în ea mai multe curente printre care și clasicismul greco-roman sau Renașterea. În principiu fiecare știe ce este această artă deoarece ea este arta tradiționalistă. Chiar așa am numit-o în prima ediție a acestei lucrări. Însă dat fiind faptul că viziunea temporalistă a dispărut total din această lucrare și numele a trebuit schimbat. Am operat pentru acesta deoarece am crezut că reflectă mai bine extinderea fenomenului figurativ chiar și în contemporaneitatea netradițională. Voi explica imediat de ce am operat o astfel de extindere conceptuală. Odată cu dispariția totală viziunii temporaliste a dispărut și metoda istoricistă de analiză. Astfel că o categorie estetică anume nu mai este o etapă istorică care să fie analizată complet și apoi să se treacă la următoarea fără reveniri. Am afirmat mai sus că aceste categorii se îmbină între ele și retroacționează. De aceea multe din părțile acestui subcapitol vor fi tratate acolo unde vor avea legătură directă cu părți ale celorlalte subcapitole, după cum am avertizat încă în prefață.



Verrocchio „Colleoni”.

Ea este o artă socială, oficială și, prin aceasta, acceptată la modul general ca modă. De cele mai multe ori ea nu are implicații politice subversive spre deosebire de arta abstractă și cea discentrică însă atunci când le are ea are și probleme de acceptare din partea seniorului care o poate excomunica și, prin asta, exila. La fel se întâmplă și cu angajatul unei firme care trebuie să respecte regulile interioare dacă vrea să rămână în sistem. Tocmai de aceea această artă este una figurativă; dexteritatea tehnică cu care se redau detaliile în artele vizuale sau cu care se cântă un ansamblu complicat de note în muzică este conformă cu această atenție față de detaliile activității pe care subiectul cooptat în sistemul social respectiv o face. El este asemenea unei piese dintr-un mecanism care funcționează într-un anumit fel și în care este așteptat să funcționeze. El acceptă poziția de subordonare față de superiori în loc să evadeze din sistem tocmai pentru că își dorește să ajungă în vârful piramidei. Acesta este însuși centrul de interes care se transfigurează apoi în arta pe care el o gustă sau o face. Idealul accederii pe piramida socială care se poate converti apoi într-o piramidă axiologică universală, în care este implicată și divinitatea devine unicul scop al existenței spiritului artei figurativ-concentrice. Atingerea unei presupuse perfecțiuni interne este acea identificare cu tabuul al eului ideal. Plecând de la acest substrat spiritual însăși tematica artei figurativ-concentrice este una a extraordinarului, a spectaculozității desfășurării evenimentelor, a jurnalismului. De aceea ea are o doză foarte importantă de document; chiar dacă lucrurile nu s-au întâmplat așa cum le prezintă autorul ele puteau să se întâmple. Un stil de viață marginal, de outsider conduce la o ușoară indiferență față de spectaculozitatea artei figurative preferând flegmatismul și libertatea artei abstracte sau discentrice.

Frumusețea ca limbaj artistic primordial în arta figurativă

Cuvântul „frumos” poate avea sens mai amplu sau mai specific de la limbă la limbă, în funcție de mentalitatea poporului sau a grupului social care îl folosește. Cuvinte ca „frumos”, „beautiful” sau „belle” au nucleul conceptual în feminitate. Aserțiunea aceasta depinde decisiv de gradul de încărcătură emoțională cu care au fost investite în istorie, în special de scriitori. Însă aceste concepte nu rămân prizoniere celui de feminitate. Se știe că poate exista o floare frumoasă, un cal frumos, un pește (prins) frumos, o mașină frumoasă. În toate

cazurile frumosul reprezintă un loc de top într-o ierarhie a lucrurilor care se face în funcție de gradul de interes al celui care judecă față de respectivul lucru. O mașină (foarte) frumoasă este fie una foarte nouă, cu un design revoluționar fapt ce smulge privirile (invidioase), ceea ce îl face pe posesorul ei să se simtă unic, fie una foarte veche care, la fel, este unică prin faptul că a supraviețuit timpului. Un cal frumos este unul sănătos, puternic și mare, sau promite acest lucru în cazul în care este imatur. Următorul loc în această ierarhie pe care oamenii o fac lucrurilor este „banalul”, iar ultimul este „urâtul”. Lucrurile banale și neinteresante nu excelează într-un interes personal al celui care le judecă astfel. Dar ele pot satisface un interes oarecare. Dimpotrivă, lucrurile urâte sunt acelea care par strâns înrudite cu boala, moartea, minciuna și înșelătoria. (Succesul „postmodern” al kitschului minor, popular este dat de frumusețea naivității sale în timp ce kitschul industrial, cel făcut de instituții, companii etc nu este niciodată „iertat”.) În același fel pot exista și conflicte între trăsăturile frumoase și cele urâte ale unui lucru. Toate acestea au ca motor sexualitatea. Selectivitatea acesteia determină ierarhia frumos-banal-urât. De aici pleacă nevoia umană de extraordinar. Împărțirea bisexuală a speciilor are rolul de a permite șanse mai mari de supraviețuire a puiului. Fără împărțirea masculin-feminină înmulțirea s-ar face cu nemiluita iar organismul nu ar fi capabil să-și conserve energia. Sexualitatea permite ca nașterea să se realizeze în momente prielnice nașterii și supraviețuirii puiului (chiar dacă uneori nu pare așa). Acel moment extraordinar al întâlnirii sexelor și predispoziția pentru participarea la eveniment face ca omul să fie atent la orice fel de lucru neobișnuit, ieșit din comun. Interesul masculin original pentru femeia sănătoasă și teama față de femeia bolnavă este arhetipul frumuseții. De aici se desprind cele două tipuri de frumusețe feminină. Prima este cea angelică a adolescenței sfioasă și timidă care este în măsură să „nu uite niciodată” prima experiență sexuală și să iubească inconștient și necondiționat pe „primul”. Cea de-a doua este cea lascivă, a femeii seducător-agresive care lasă să se întrevadă un libido nestăpânit și care dă de înțeles că știe ce vrea și, mai ales, ce oferă. În ambele cazuri se întrevade un fel de intrare în perioada de rut a femeii, o perioadă în care ea este în măsură să facă lumea să se învârtă... Aceste momente sunt promisiuni ale unei cotituri în viața fiecăruia, a atingerii unei realități supranaturale, tabu care seamănă cu tărâmul făgăduinței.

Sexualitatea este întregită de scopul său biologic: procreația. Copilul este o frumusețe universală. Finețea culorilor pielii, ochilor, părului copilului devine prototip al frumuseții naturale, acesta fiind scop al sexualității. Nevoia femeii cochete de a avea „ten de piersică” se raportează tocmai la acest model infantil. Curățenia culorilor corpului copilului este întregită de stridența acesteia și se extinde apoi asupra florilor sau altor obiecte. Firește că astăzi lumea este foarte colorată, florile se ragasesc marginalizate față de revărsarea cu nemiluita a pigmentilor artificiali. Însă le-a rămas totuși renumele format în milenii trecute și păstrat în memoria omenirii. Lumea abia de puțin timp pe scara istoriei a început să se aprindă cromatic. Ea era destul de cenușie, iar culorile erau semne ale aristocrației obiectelor. Prin raritatea lor, în comparație cu restul, florile se asociază cu însăși raritatea dragostei și a nașterii. Frumusețea a trecut dincolo de presexualitate, sexualitate, naștere și flori la lucrurile colorate și rare: ciuperci, fructe, perle, animale, asfințituri. Toate acestea au devenit frumoase și s-au întipărit în memoria ereditară și cea condiționat-culturală a omenirii.



Goya – „La Maya Desnuda”.

Reperetele artei figurativ concentrice

Sentimentul pe care acest tip de artă îl dă este unul de clasic. Inclusiv o artă care este făcută după aceste norme clasice dar din perspectivă modernă, așa sum se întâmplă cu marile succese consumiste made in Hollywood. Ea nu preia direct gustul tradiționalist, ci doar o parte din el, pe care îl modelează. Cu toate acestea, publicul artei clasice poate strâmba din nas luând contact cu ea. Chiar s-a întâmplat ca și artiștii și publicul, care reprezentau arta

clasică, să ia poziții vehemente împotriva ei. Așa s-a întâmplat în jurul anilor 1900. După cum deja am afirmat încă în introducere, clasificarea aceasta nu (mai) vizează perioade temporale iar acest gen maximal de artă nu face excepție. O artă în care valorile afirmate în perioada clasică și față de care arta modernă s-a răzvrătit se poate face foarte bine în paralel cu aceasta. Așadar „prescrierea unor legi noi artei” este o afirmație fără întemeiere astăzi. Cultura clasică adaptată temelor, materialelor și mentalităților contemporane poate exista la fel ca în perioada ei de glorie. De aceea o astfel de întoarcere este tipică pentru literatura în proză, dar și pentru poezie, acestea crezând că determină „o nouă eră în cultură”, respectiv așa-numitul postmodernism. În realitate aceasta este o realitate universală a acestei categorii estetice. De aceea o astfel de întoarcere este tipică pentru literatura în proză, dar și pentru poezie, ulterior acestea dând tonul și la celelalte arte și făcându-i pe unii să creadă că determină „o nouă eră în cultură”, respectiv așa-numitul postmodernism. În realitate aceasta este o realitate universală a acestei categorii estetice. Tipic pentru această artă este unicitatea obiectului în care practic se proiectează unicitatea și caracterul inestimabil al seniorului sau divinității în raport cu minimizarea valorii vieții omului de rând. În artele vizuale contemporane fotografia de centru de interes este principalul reper. Trebuie făcută diferența de fotografia discentrică despre care voi analiza la momentul potrivit. Apoi mai pot fi incluse toate realizările figurative bisau tridimensionale care respectă reperele artei clasice, ca dragostea, familia, măreția, liniștea, armonia, etc., dar care sunt făcute în tehnologii moderne. Exemplele de artă tradițională care se înscriu aici ar fi inutile deoarece nu există excepții. Marile repere ale artei tradiționale se înscriu în această categorie. Despre ele s-a vorbit până la refuz, toată lumea le cunoaște iar din punct de vedere axiologic mentalitatea clasică le plasează mult deasupra manifestărilor abstracte și discentrice. Din acest caz am să dau doar exemple contemporane de artă figurativ-concentrică. Statuia Libertății sau a președinților sculptați în stâncă, sunt exemple contemporane. Pentru imagini, diferitele tehnici grafice se pot înscrie aici. O posibilitate de adaptare la un astfel de punct în literatură vizează o sinteză eclectică între profunzimea discursului prozei tradiționaliste și discursul, scriitura tehnicilor moderne. În arhitectură apare respectarea proporțiilor și elementelor figurativ-concentrice, dar cu alte materiale,

fără ca acestea să le imite steril pe primele, prin tehnici speciale, preluări stilizate ale elementelor particulare (coloană, fronton, turn, cupolă, etc.) cu păstrarea armoniei figurativ-concentrice. Arhitectura lui Gaudi se poate înscrie și ea aici chiar dacă el se joacă deseori și cu abstracția în arhitectura sa. Palatul Parlamentului construit de comuniști în București se poate și el înscrie la fel aici deși ca formă generală (uitând de detaliile figurative) construcția are mai curând formă abstractă.

Arta clasică are principal reper stratificarea ermetică a lumii. Aristocrații sunt aristocrați și sclavii sunt sclavi fără interogați auxiliare. Orice acceptare fără tăgadă a acestei clasice diferențe de valori sociale și orice preluare fără interogații speciale a acestei stăride lucruri presupune o mentalitate și o artă figurativ-concentrică. Aproape toate celelalte repere descind mai mult sau mai puțin direct din aceasta. Arta clasică este datorată unei morale de stăpân după cum spune Nietzsche referindu-se la mentalitatea clasică în ansamblu. Ea este creată de profesioniști și are ca destinatari tot profesioniști. Cu atât mai mult astăzi cu cât este cunoscută de mase abia prin câteva repere, arta tradiționalistă este gustată în special de erudiți, însă la originea ei ea nu ar fi putut exista efectiv fără o elită culturală și politică totodată, așa cum apar clasele aristocratoide. De aceea arta figurativ-concentrică este o artă a superiorului sau a manierelor elegante. Mentalitatea clasică este pe deplin regăsită aici. Există câteva repere după care arta tradiționalistă poate fi recunoscută (după formă și după conținut):

Reprele artei figurativ-concentrice sunt următoarele:

I după formă:

— Dexteritatea tehnică și tehnologia elevată a execuției

II după conținut:

— Suferința și/sau sinuciderea subiectului (superior). Acestea se produc din dragoste, din motive religioase sau etice sau din nedreptate socială – care în principal se traduce prin neacceptarea statutului de stăpân pă a care subiectul este presupus ca îndreptățit să îl merite.

— Fericirea care este exuberantă, dezinteresată și ignorantă față de lucrurile care produc suferința celor slabi, respectiv foamea, bolile și urâtenia.

— Frumusețea ideală care este o combinație a calităților ideale

ale omului – acestea nu se regăsesc niciodată la omul simplu, la sclav.

— Detașarea față de lume, aroganța, manierele elegante și puterea.

— Dragostea spirituală este trăită intens, spre deosebire de cea presupus viciată, carnală animalică a sclavului.

— Filosofarea – o diferențiere capitală menită să îi confere stăpânului aură de zeu pe pământ care are adevărul la degetul mic spre deosebire de nimicnicia animalică a sclavului preocupat de grijile mărunte și supraviețuire.

— Nevoia de spații largi spre deosebire de cele comune din interiorul zidurilor cetății restrânse de suprapopulare

— Nevoia de natură luxuriantă, virgină și chiar inexistentă în realitate și nepopulată cu alți oameni atestă din nou disprețul spiritului tradițional față de mulțime.



kleo – „Red Balloon”.

Până la ora actuală istoria politică este un lung şirag de compromisuri pe care omul le-a făcut mai mult cu mintea şi mai puţin

cu inima. Până și cel mai cinic mercenar se căiește apoi de faptele sale orgiastice și jefuitoare iar mai devreme sau mai târziu sufletul său își va arăta colții nemiloși și răzbunători ai imperativului categoric.

În ciuda bunăstării și abundenței pe care omul a atins-o încă din vechime totuși parcă spiritul său a devenit mai nesigur, mai neliniștit și mai anxios în raport invers proporțional cu aceste cuceriri ale civilizației. Omul civilizat a atins un oarecare confort material însă sufletul său a devenit din ce în ce mai decimat ca urmare a regulilor ce au trebuit respectate pentru a ajunge în acel loc. Rezolvarea unor probleme a adus cu sine apariția mai multora și din cauza asta există atât o evoluție a civilizației cât și o istorie a artei. Istoria este un efort continuu și aproape sisific de reparație a acestor fisuri care apar mereu și mereu în condiția umană. Istoria artei repetă pe de-a-ntregul istoria civilizației. Evoluția istoriei artei este o evoluție a evadării omului din condiția sa socială prezentă. O evoluție în viitor, în spații inaccesibile muritorilor sau o întoarcere nostalgică la primitivism sau la etape anterioare pierdute.

Toate aceste tărâmurii de evadare au scopul de a căuta ancestralul psihic uitat dar totuși transmis transgenerațional, de a-i da o posibilitate de reînviere și de a-și recupera datoriile pe care civilizația i le datorează. Compromisurile și frustrările pe care le-au acceptat strămoșii își cer drepturile asemenea strigoilor care vor să își împlinească destinul înainte de a trece dincolo. Le putem promite în continuare metanarațiuni, Science Fiction sau putere politică și atunci chiar le oferim condițiile tradiționale de resuscitare. Sau, dimpotrivă, le putem spune direct și cinstit că toate acestea sunt niște minciuni, niște decepții. Reacția la o astfel de veste poate fi fie de frustrare și agresivitate fie de depresie, de absență, de renunțare și autismul spiritual. În primul caz mentalitatea implicată generează artă figurativ concentrică iar în cel de-al doilea ea generează pe rând artă abstract compozițională și artă discentrică Aceasta este geografia artei. Dacă înțelegem modul în care fiecare își negociază iluziile tradiționale și în care le oferă punere în act atunci înțelegem foarte bine și istoria artei și chiar însăși civilizația.

Numai cultura poate elibera această energie și arta o face în modul ei. Prin experimentarea tehnicilor noi, prin abordarea de subiecte noi artistul poate selecta doar acele rezultate ca urmare a muncii lui creatoare care ajung la acele străfunduri ale sufletului.

Asemenea unei civilizații noi care permite lucruri interzise de o alta arta reușește să resusciteze aceste elemente psihice aflate în moarte clinică. Paradoxal, cu cât rezultatele artei sunt mai noi și mai revoluționare cu atât zone mai profunde ale sufletului sunt eliberate din închisoarea timpului. Cu cât arta repetă formule și drumuri bătătorite cu atât ea devine mai banală, mai lipsită de rolul său cultural originar de afirmare a sinelui. O cultură și o civilizație care doar repetă formele anterioare este doar o cultură de muzeu care se pliază pe mentalități conservatoare.

Foarte mulți teoreticieni pe de o parte deplâng pierderea profunde influențe sociale avute de elitele artistice în trecut față de rolul avut de acestea astăzi. Unii chiar pun la îndoială valoarea pleiadei de artiști contemporani care uneori tind să adauge în tagma lor și neprofesioniști. Nu odată s-a spus că „oricine este artist”. Dacă judecăm strict retrospectiv se poate vedea că istoria artei secolului al XX-lea este cam la fel de extinsă ca și aceea din preistorie până la această dată. Se poate spune că piața de artă ar fi un pic umflată de interese pur comerciale și că este imposibil ca dintre numele păstrate la un prim nivel de selecție de istoria artei să fie în final păstrate absolut toate. Însă pe de altă parte nu trebuie uitat că până acum mai bine de un secol arta încă nu se desprinsese total de funcția ei religioasă, științifică și politică. În acest caz influența masivă a artistului clasic primea din cea a monarhului sau seniorului care îi comanda lucrările. Așa că trebuie pusă întrebarea dacă nu cumva ceea ce tradiția ne definește ca artist nu ne face o idee deformată despre artist de la început.

Despre începutul artei abstract-compoziționale

Un curent artistic sau altul poate înflori sau decădea tocmai datorită evoluției societății, științelor și tehnologiei însele. O privire retrospectivă asupra evoluției idelor și mentalităților societății este astfel binevenit pentru a explica faptul că Beuys nu a fost cunoscut în secolul V dar este cunoscut în secolul XX. La nivelul percepției artei există evoluție și trebuie văzut în ce mod ea este un teren propice pentru un curent sau altul.

Anumite teorii de orientare spre literatură văd în modernism ca fiind arta din perioada cuprinsă între Renaștere și futurism sau pe undeva prin jur, iar așa-numitul postmodernism îl vede ca fiind exact ceea ce este considerat drept nucleul modernității prin excelență,

respectiv de la futurism mai departe. Problema definirii și stabilirii coordonatelor temporale ale modernismului de către aceste teorii este aceea că vede lucrurile pur istoric, exterior, fără să le înțeleagă în dinamica lor internă. Latura sociologică este decisivă, dar se greșește enorm atunci când ea este folosită dincolo de limita în care devine istorie. De exemplu, din punct de vedere istoric, între Evul Mediu și Renaștere diferențele sunt minore; au existat erezii și înainte, crimele par să fie mai odioase în Renaștere iar Inchiziția nu este un fenomen medieval. Subminarea treptată a puterii feudale și pierderea respectului față de Biserică sunt elementele ce fac diferența, însă ea este foarte mică încă. Pe când, din punctul de vedere al artei (nu al valorii ei, ci al modului în care e privită), diferențele sunt ca de la cer la pământ. Tocmai de aceea numim în continuare Renaștere acea perioadă de rupere față de medievalism.

Și totuși această diferență poate fi ea însăși aplatizată în comparație cu diferența dintre academism și impresionism, așa cum s-a consumat ea la sfârșitul secolului al XIX-lea. Lipsa de empatie cu valorile impresioniste face din academism și acest din urmă curent două entități unde diferențele sunt mult mai mari decât asemănările. Renașterea a fost asimilată de întreaga Europă, ea a fost un pas fluid și concret, pe când impresionismul poate fi acceptat astăzi pe scară largă doar din nevoia maselor de a contracara ceea ce ele consideră a fi decadența discentrismului. De aceea un test va putea arăta faptul că, deși un tablou impresionist poate fi considerat „drăguț”, totuși unul de academist este preferat de un astfel de public. Așadar ruptura e colosală. La fel s-ar întâmpla cu publicul primitiv pus deodată în fața Dorioforului. Închistat în religia sa, el nu poate efectiv aprecia arta clasică și va reacționa poate violent, de fapt în același fel în care triburile reacționează atunci când cuceresc, adică prin distrugerea religiei celor mai slabe și impunerea propriei religii (ceea ce implică și distrugerea obiectelor ce reprezintă zeii celor învinși).



Joan Miró – „Sonnens”.

Arta abstractă ca fenomen tipic occidental

Arta abstractă, ca și cea discentrică de altfel, este un fenomen tipic occidental. Și astăzi ni se încurcă mințile când ne gândim arta neagră versus cubism, la cea a stampelor japoneze versus impresionism și art nouveau sau la teatrul japonez versus acționism. Pot aceste lucruri neoccidentale să fie numite abstracte? Nu. Asta pentru că le lipsește corelația figurativă. Abstracționismul fără reacție la ceva mai mult sau mai puțin figurativ nu este posibil. Cum ar putea un negru african, rupt de civilizație, și care sculpează chipuri figurativ-abstracte, sau aborigenul care face compoziții abstracte, să fie numit abstract? Ei poate că fac aceleași lucruri de zeci de generații! Modernitatea pentru ei ar fi exact arta cuprinsă între Renaștere și impresionism, adică exact arta față de care s-a împotrivit cu înverșunare modernismul. Modernismul reprezintă noul, o rupere profundă de tradiție acompaniată de ecouri sociale. În ciuda unei astfel

de rupturi el este totuși o continuitate la fel cum sunt majoritatea revoluțiilor. Ca să fii artist abstract îți trebuie o astfel de apropiere a artei figurative tradiționaliste. Iată cum discentrismul care uită interesul artistic progresiv în afara obiectului de artă se simte încă în arta abstractă; deși primitivul face și el obiecte abstracte pentru a fi artist abstract îi trebuie ceva ce **n** se găsește în obiectul de artă ci numai în artist: tradiția figurativă. Primitivul face obiecte abstracte încercând să devină figurativ și nereușind datorită instrumentelor și capacităților sale rudimentare, iar artistul abstract face artă abstractă pentru că se simte sufocat de arta figurativă. Aceeași situație se întâmplă și cu arta discentrică odată ce abstracționismul va fi devenit el însuși manierism, repetat mecanic în școli sau altundeva.

Și aici este momentul exploatării laturii sociologice în analiza artei moderne. Importanța acestei dimensiuni în analiza artei este neegalată, iar argumentul de mai sus arată rămășițele europocentrismului tradiționalist în dialecticul sentiment al opoziției față de figurativitate. Mai mult, nihilismul său absolut este urmarea virusului antiimanenței mentalității tradiționaliste, a blocării nevroticiste tipice acesteia. Artă abstractă este replica (modernă!) a celei figurative la fel cum mania este replica depresiei în tulburarea bipolară.

În cartea sa „Cele cinci fete ale modernității”, Matei Călinescu îl citează pe Octavio Paz care explică modernismul prin prismă filosofico-religioasă. El crede că formularea lui Nietzsche „Dumnezeu a murit” este modernă prin excelență. Ea provoacă gândirii creștine spasme logice teribile pentru că timpul creștin este unul ireversibil. Prin urmare, invers decât la religiile politeiste antice, creștinismul acceptă destinul, care presupune timpul ciclic. Așadar dacă Dumnezeu există, el există de-a pururi și nu poate muri, fiind atotputernic; dacă nu există, de asemenea nu poate muri. Dialectica creștinismului nu rezida însă aici, cum crede Paz și nici măcar creștinismul nu se opune atât de flagrant religiilor politeiste. Concepțiile despre timpul ireversibil sunt anexe simpliste adăugate creștinismului de filosofia medievală din nevoia de a unifica religia cu știința. Aceste bâlbâieli dogmatice s-au trezit suspendate de critica rațiunii pure care a vrut să curețe sentimentul religios profund de aceste paparazzisme teologice. Aici a fost punctul culminant al legăturii dintre filosofie și religie și care s-a terminat imediat cu divorțul. În orice caz scindările din

interiorul bisericii care se consumaseră datorită discordiilor teoretice au obosea sentimentul religios occidental până la lehamite.

Contradicțiile ideatice ale religiei le-a simțit și Sfântul Augustin și le poate simți oricine este răsărit la minte. Omul civilizat contemporan este răsărit la minte, este clar, și, în plus, nu are motivația fie și doar socială a unui Augustin. Așadar nu dilema morții lui Dumnezeu este centrul modernității, ci invers deoathanatologia este o consecință a modernității. Nietzsche nu ar fi putut exista în societățile tradiționale, nu ar fi avut nici resurse materiale și nici toleranță din partea autorităților.



Léger – „Cinematic mural”.

Reprele artei abstract-compoziționale

Arta abstractă presupune pe de o parte o adaptare a sufletului omului urban la formele abstracte ale spațiului urban reieșite involuntar din nevoia de utilitate a sa în sânul cetății. Fiind forme nerecognoscibile ci doar interpretabile în arta abstractă a renunțat treptat la centrul de interes din compoziția tradițională. Centrul de

interes abia dacă se mai poate vedea sau e spart în sute de bucăți așa cum se vede în cubism. Ea redefineste raporturile cu liderul politic și militar atât a artistului cât și cetățeanului de rând. Puterea politică, socială a liderului a scăzut progresiv iar cea a cetățeanului crescut în sens invers proporțional. Tipul de umilință și adorație clasică față de lider s-a diminuat așa că a început să dispară însuși centrul de interes. Arta post abstractă despre care voi analiza imediat strangulează total această relație de supunere. Atenția artistului însuși față de natură a devenit secundară și în locul unei descrieri complete, meșteșugărești artistul a preferat interpretarea, stilizarea, simplificarea și abstractizarea. Mulți teoreticieni au găsit similitudini cu arta primitivă în ceea ce privește forma strictă a produsului finit. Diferența dintre arta abstractă și cea primitivă este aceea că artistul primitiv la fel ca și copilul nu are instrumentele realizării unui produs artistic detaliat și realist deși asta dorește pe când artistul abstract le are sau le poate avea dar renunță voit la ale tocmai pentru a se întoarce în zonele ancestrale ale sufletului. Iată că din acest punct de vedere arta abstractă repetă totuși evadarea din realitatea imediată specifică artei tradiționale. Acesta este factorul care m-a determinat să sparg categoria modernismului din prima ediție discentrică.

În discursul artei abstract-compoziționale uneori se poate găsi agresivitate și alteori liniște. Spiritul modern este prezent prin detașare de concret, printr-un anumit grad de bizarerie sau neașteptat etc însă nu atât de evident față de cel din arta discentrică. Sentimentul de iubire și afecțiune este înlocuit sau apare foarte rar. Se insistă în schimb mult pe inocență. Față de arta figurativ-concentrică cea abstract-compozițională își pierde o bună parte din evidența centrului de interes dar fără a-l pierde definitiv pe acesta așa cum se întâmplă în arta discentrică. Însă de acest punct se apropie și ea foarte mult prin arta decorativă care folosește și ea stilizarea geometrizarea și fluența formelor repetate minimalist. Ea nu ar putea trece la categoria artei discentrice tocmai datorită tehnicii speciale de realizare a acestor forme în timp ce în celălalt caz tehnica este abandonată.

Sentimentul care reiese din acest gen de artă este acela de ordine, echilibru și simplitate. Acest tip de artă este încărcat de simboluri abstracte și îi stă la bază o mentalitate elitistă și metafizicalistă. De aici și tenta de izolaționism social pe care artistul și publicul o are în doze mai mari sau mai mici. Ajungând în punctul

desfigurativizării totale arta abstractă pierde practic total centrul de interes. Totuși acesta există prin faptul că simțurile publicului o percep printr-un itinerariu anume. Formele stilizate atrag privirea asemenea unor drumuri pe care aceasta le parcurge treptat. În acest parcurs privirea se oprește undeva anume iar acest loc poate fi diferit de la privitor la privitor, însă statistic un anumit loc dintr-o compoziție abstractă este preferat altuia. Acest loc există și el se poate numi foarte bine centru de interes. Formele și liniile artei figurativ-concentrice nu sunt regulate neapărat; ele reprezintă până la identificare pe cele ale naturii însă natura foarte rar este simetrică. Centrul de interes este însăși povestea spusă direct. Însă arta abstract-compozițională folosește simetria formelor geometrice simple sau complexe, exacte sau aproximative (în artele statice) sau repetiția, alternanța și ordinea (în artele dinamice). Acest gen de artă pierde din ceea ce în arta figurativă se recunoaște drept frumusețe. Formele geometrice simetrice au puțin în comun cu frumusețea (figurativă) a naturii. Oricât de incredibil ar părea frumusețea naturală pare simetrică doar relativ la propriile forme însă nu și relativ la formele abstracte care reprezintă simetria absolută. Un pătrat sau un cerc sunt simetrice indiferent de locul în care sunt plasate într-un spațiu compozițional însă dacă același lucru se face cu frumusețea naturală (bazată exclusiv pe atracție organică) lucrurile se schimbă radical. Un ochi frumos de fecioară pare simetric doar sub sprânceană și deasupra obrazului. Dar dacă acest ochi este pus în altă parte el se dovedește a fi asimetric și neordonat. Liniile sale sunt incredibil de neregulate deși la locul său natural el părea realmente perfect. Dimpotrivă liniile artei abstract-regulate au o suplețe regulată acesta fiind și motivul pentru care am numit-o astfel. Încercarea de a reconstrui cu aceste forme frumusețea (naturală) este sortită eșecului tocmai pentru că aceasta nu folosește regularitatea. Sentimentul de frumos pe care îl avem atunci când vedem o fată frumoasă mergând grațios pe stradă este radical diferit de acela pe care l-am avea văzând mergând una dintre sculpturile lui Moore sau Brâncuși. Ar fi interesant însă nu frumos în sensul tradițional. Pe când o mașină ultimul tip sau un design interior poate deveni frumos prin extrapolare cu scopul organic ce le leagă de personajul de mai sus, fără însă ca ele să fie frumoase în sine. Iată de ce vechile categorii estetice ca „frumosul”, „grațiosul” sunt inutile în afara artei figurative-concentrice. Doar o prejudecată teoretică a esteticii

clasice a făcut ca sentimentul de echilibru formal al artei abstracte să fie uneori numit frumos. Deși sunt asemănări mari, între arta primitivă (în care se poate include și pe cea a copiilor) și cea abstract-compozițională modernă există diferențe capitale. Mai întâi se poate vorbi despre o diferență a demersului; artistul abstract se detașează elitist de figurativitate în timp ce primitivul și copilul aspiră la ea însă nu are mijloacele (mentale în cele mai multe cazuri) pentru a o realiza. Puși în fața unei imagini realiste și copilul și primitivul o vor admira intens în timp ce artistul abstract o va respinge ca inferioară. Însă el admiră arta primitivă respingând-o pe cea figurativă de pe poziții opuse autorilor primei. Situația este paradoxală deoarece el crede că se apropie de copil și primitiv printr-o reunire metafizică a ciclicității lumii.

Ca sinteză la cele afirmate reperele artei abstract-compoziționale sunt:

1. după formă:

— Recursul la simplificare și stilizare a formelor ca reacție împotriva abundenței lor imagistice din arta figurativă;

— Gesturi tehnice simple dar ferme;

— Difuzia până aproape de dispariție (dar nu dispariția totală) a imaginii centrului de interes;

— Compoziția și armonia formelor

2. După conținut

— Perstența unei viziuni metafizicaliste în opera de artă.

— Indiferența sau începutul de dispreț față de valorile politice, militare, economice sau voluptuoase ale lumii

— Elitismul, disprețul față de empiric, față de simțul comun și față de cultura de masă/arta populară

ARTA DISCENTRICĂ

Este arta lipsită de centru de interes tradițional. Noutatea ei este exact acest lucru, estetice aveau mai mult (arta figurativ-concentrică) sau mai puțin (arta abstract-compozițională) calitatea centrului de interes. Perioada contemporană în care arta discentrică a luat amploare nu este una a discentrismului totuși. dimpotrivă, se poate spune că el este o reacție la inflația centrului de interes pe care arta figurativ-concentrică ajunsă la stadiul de consumism a dezvoltat-o. Așadar arta consumistă și cea discentrică se raportează dualist una la cealaltă. Acest subcapitol va analiza modul în

care arta tradițională a devenit consumistă ceea ce a facilitat însăși reacția artei discentrice.



Harmut Boohm

Fundamentul social al discentrismului

Artă discentrică atestă definirea politică a omului contemporan, definirea statutului său social. Mentalitatea artistului discentric (contemporan) este mentalitatea cetățeanului suficient de evoluat politic încât poate dărâma un guvern prin protest de stradă însă încă incapabilă să se organizeze mai bine decât într-un sistem social semisclavagist cum este cel civilizat contemporan. Totuși astfel de statut îi permite să își sfideze stăpânii și să nu mai înghită gogoșile metafizice cu care aceștia se împopoțonau tradițional. Chiar și refuzul oricărei meditații pe teme politice înseamnă un astfel de spirit flegmatic care își trăiește viața în afara presinilor tradiționale exercitate asupra sclavului.

Ceea ce a făcut în principal artă discentrică este să respingă paradoxal instituția artei și fetișizarea obiectului de artă pe care societatea contemporană îl face. Conceptualismul a făcut din analiza fenomenului artei nucleul său de definire. Atunci când Duchamp pune mustăți Giocondei sau expune un pisoar pe care îl numește fântână el are o atitudine mai mult sau mai puțin batjocoritoare, zeflemistă care are efect de distrugere a mitului artei tradiționale.

O astfel de atitudine deconstructivistă față de instituția tradițională a artei produsă de la dadaism încoace a pus cultura oficială într-o dilemă teribilă. Societatea clasică are o nevoie disperată de cultura tradițională pentru convingerea sclavilor (liberi) contemporani să devină productivi. Mitul artistului zeu la care sclavul să se închine e un factor extrem de mobilizant în productivitatea sa. Ori dacă Duchamp vine cu miștocăreala la adresa unor astfel de lucruri sfinte s-ar putea ca o astfel de atitudine să o aibă și omul de rând cu care intră direct sau indirect în contact și astfel economia mondială să fie profund afectată.

Atunci când se vorbește despre artă și artiști, la fel ca și în cazul vorbirii despre religie și credincioși, se crede a se avea în vedere un fenomen unitar. Și totuși fiecare vede într-un astfel de fenomen altceva. Probabil că este greu de înțeles că aceste fenomene nu există complet decât cu aportul percepției umane. Totul ține de aprecierea subiectivă, fără ca prin subiectiv să se înțeleagă ceea ce a înțeles marxismul, adică un soi de naivitate. Subiectiv este aici ceea ce ține de subiect în măsura în care influențează realitatea și cu atât mai mult cu cât percepția însăși este una direcționată personal. Nu vreau să spun că fenomenul artei și religiei nu ar exista în realitate și că ar exista doar în mintea noastră (după modelul în care marxismul l-a înțeles pe Kant) ci doar că realitatea este fie pasiv fie activ forțată să devină ceea ce caută mintea noastră în fapt relativ la aceste două lucruri. Am arătat în D.P.A. în ce măsură religia este un fenomen eterogen nu doar în ceea ce privește formele ei de existență de la o zonă culturală la alta ci chiar în interiorul unui „curent” religios, al unui sistem de dogme care se numește religie, asemenea creștinismului, iudaismului, islamismului etc.

Credinciosul creștin vede în Dumnezeu un partener dacă este plasat sus în ierarhia socială, un părinte autoritar dacă este plasat jos sau o formă imuabilă și eterică de persistență a universalității în lume pentru un misticist. La fel se întâmplă și cu arta. Se poate spune că cel ce este plasat în elita socială din epocile tradiționaliste își dorește o artă universală, universalistă și eternă. Asta înseamnă că el își dorește să aibă o artă perfectă. În felul acesta el are conștiința confundării cu Dumnezeu sau, cel puțin, al apropierii de el. O artă eternă, o artă care nu poate fi depășită este prin excelență o artă divină iar divin este prin excelență artistul. Aproximarea de artist fie prin prisma subiectului

Însuși, fie prin cea a descendenței familiale care a avut contact cu artistul, este o apropiere dar și o apropiere a divinității. De aceea gustul tradiționalist este unul reticent la nou. Seniorul clasic vrea să știe că va trăi pentru totdeauna într-un fel sau altul, iar arta pe care o apreciază își justifică prin vechime aceasta aură de universalitate. Problema este și va fi mereu aceea că lumea se schimbă și la fel se întâmplă și cu mentalitățile. Se cere atunci o nouă artă de la sine ca o necesitate de a o universaliza imediat și de a o obiectiviza spațio-temporal. Schimbarea lumii se datorează unor cauze economice în special și este guvernată de principiul interesului unei vieți mai bune, deci de interes cotidian. În paralel se pierde un interes spiritual inestimabil, acela al ruperii de tradiție și al conștiinței izolării în univers. Existențialismul ateu a insistat foarte mult pe ideea înstrăinării omului de sine, a pierderii universalității sale. Moartea este acel sentiment de inferioritate ontologică. El nu poate fi ameliorat decât printr-o religie stabilă și o artă stabilă. De aici și acel paseism aristocrat al teoreticienilor de curte. M. Călinescu, în „Cele 5 fețe ale modernității” preia ideea despre timpul ireversibil ce este o cauză spirituală a modernității regășibilă în spiritul creștinismului însuși, la fel cum etica protestantă este în măsură să determine spiritul consumist centrat în lumea anglofonă (Max Weber). Timpul la care face apel creștinismul nu are un fundament mitologic ci unul teologic, religios. Spre deosebire de determinismul greco-roman unde zeii înșiși erau supuși destinului, creștinismul s-a pus în situația de a anula ideea de destin. Impus de sclavii romani, creștinismul este printre primele religii ale sclavilor așa cum Nietzsche observă remarcabil. Mentalitatea sclavului nu poate accepta destinul căci acest lucru ar însemna să își accepte propria anatemizare.

Aici se poate deja vorbi despre sămânța modernității, căci timpul ireversibil care acceptă hazardul în locul determinismului, pune hazardul în locul destinului și acceptă într-un fel faptul ca Dumnezeu nu este atotputernic din moment ce nu poate stăpâni și controla hăul temporal. De aici și disperarea existențialistă a creștinismului însuși culminând cu existențialismul lui Kierkegaard. Oscilarea între determinism și indeterminism este coșmarul teoretic al teologiei creștine. Chiar și numai ideea hazardului absolut anulează însăși posibilitatea existenței lui Dumnezeu ca suprem creator. Existențialismul ateu al lui Sartre este consecința directă a unei astfel

de posibilități. De aici și eterna peregrinare a misticilor între credință și necredință. Așadar ideea timpului ireversibil nu poate fi luată ca origine a modernității pentru că ea este dublată de ideea contrară, cea a timpului ciclic care se regăsește în ritualurile creștine. M. Eliade, cu afinitățile lui pentru orientalism, vede creștinismul prin prisma acestei ciclicități. Sărbătorile, comemorările, relatările sunt acele relicve deterministe subzistente în creștinism. De altfel am arătat cum creștinismul însuși a fost apropiat de elita socială și a devenit treptat un politeism greco-roman avansat. Cred că în aprecierea modernității trebuie luată mai degrabă ideea atemporalității artei figurativ-concentrice. Timpul ar fi doar un compromis ontologic dictat din rațiuni de constrângeri spațiale, respectiv de numărul limitat de locuri de existență pe pământ. Viața văzută de părinții creștinismului este un șir de selecții și reselectii. Dumnezeu este pus în situația de a alege dintre oameni spre a-i îndruma spre Rai sau spre Iad. Raiul este acea viață veșnică pe care omul tradiționalist și-o dorește. Apartenența sa la o artă perfectă este apartenența la o artă atemporală, veșnică.

De aici și celebra ceartă între „antici și moderni”. Renașterea în Italia a fost recursul la tradiția greco-romană ca reacție împotriva goticului nordic. Lumea nordică începea să se afirme pe scena Europei iar sciziunile începeau să apară. Renașterea este respectarea acelei credințe narcisice a artei unde lumea latină își va fi obiectivat dreptul de a fi printre „aleși” în fața sentimentelor proscizioniste nordice. La fel va face și burghezia secolului XVIII prin neoclasicism, ca o altă Renaștere față de coruperea barocă a Renașterii însăși de către mentalitatea aristocrată, cele două clase fiind în relație de rivalitate. În scindarea lumii în oameni buni și oameni răi pe care condiția narcisică a artei o face, există două posibilități de structurare. Una este cea tradițională, iar cealaltă este cea revoluționară. Prima este firește apanajul claselor superioare, cu tradiție, deci a aristocrației în special, cealaltă este cea a burgheziei sau a claselor de jos. Cea tradițională folosește arta pe post de criteriu artificial în obiectivarea propriei puteri și superiorități în fața celor mulți cu care se află în conflict mocnit. În felul acesta se obiectivează exploatarea economică a acestora din urmă. Cea evoluționistă, dimpotrivă, caută noi moduri de expresie și, în principal, ironizează arta tradițională pe care o consideră fățarnică, mincinoasă, acuzând placiditatea și staticismul mort al ei așa cum a făcut deschis futurismul. M. Călinescu recunoaște

existența acestor direcții opuse chiar în secolul XX. De aceea discentrismul nu a putut să tragă după el un public conservator care a rămas fidel artei tradiționaliste. Cele două posibilități cu pricina sunt alegeri subiective și ele există latent în fiecare om. Prima este siguranța apartenenței la elita ontologică a lumii, la atemporalitatea ei, la Rai. Legătura subiectului cu artistul se pulverizează progresiv cu trecerea timpului; ori geniul tradiționalist a cam dispărut de mai bine de un secol și jumătate. Apoi, numărul mare de „înscriși” în Rai pe această filieră a artistului, număr care crește proporțional cu „mărimea” artistului, face din subiect un codaș. A accepta să fie un codaș în secolul XXI este cam ciudat și trebuie într-adevăr ca subiectul să fie astfel și în alte domenii în așa fel încât să nu își revendice un loc mai bun în ierarhia socială. Este drept că din start clubul este unul select, lipsit de riscuri în finalitatea sa axiologică.

Pe de altă parte latura revoluționară poate avea certitudinea unei mari apropieri de tabuul divin, de artist, prin faptul că, fiind mai puțin cunoscut, numărul de „înscriși” la „adevărul absolut” este mic. Imboldul spre revoluție este cu atât mai mult satisfăcut cu cât subiectul însuși poate fi centrul revoluției, el fiind artistul care instituie revoluția. Problema este că există riscul să se înșele, există riscul să fie un Dumnezeu fără lume, fără admiratori, fără regat. În acest caz, din autoaprecierea ca bun, el poate să ajungă să creadă că este personajul rău, mai ales prin faptul că astfel de revoluții se tot fac în discentrism. Numai că arta dicentrică este de multe ori aproape imposibil de vândut. Lipsa de resurse materiale a artistului dicentric este principalul factor care îl face foarte sceptic. Însă alegerea este decisivă. Subiectul nu poate avea reale valențe intelectuale. Chiar și numai o tulburare psihică ce îl face să nu accepte statutul de secundar într-o conjunctură ce reiterează Complexul Oedip, este decisivă. Dar pe de altă parte o aceeași tulburare psihică mascată de fățarnicie, de studii clasice sau de parvenitism, pe fondul bunăstării economice, poate să se aventureze într-o licitație piperată în achiziționarea de artă tradiționalistă. Totuși, cumpărătorii bogați și puțin instruiți le preferă din principiu pe acestea datorită vechimii, dar și a eșuării politicii teoretice uneori elitist-izolaționiste a artei contemporane. Situația fiului de orientare comunistă al burghezului patron este relevantă pentru esența discentrismului în general. Revoluția pe care dadaismul și curente sale satelit au produs-o în artă pare a fi cea mai mare

produsă vreodată în istoria artei. Și totuși acest tip de discentrism putea deveni el însuși desuet și plictisitor dacă ar fi fost împopoțonat cu o aură academistă, ceea ce ar fi devenit cu atât mai absurd cu cât revoluția sa era din ce în ce mai înțeleasă. De aceea exemplul cu fiul comunist căruia tatăl patron îi procură un atelier de creație în care urma să se nască dadaismul arată o situație existențială dramatică. Venit din zona proletariatului, burghezul a preluat cu sine păcatele acestei clase. Refugiul în muncă și încăpățânarea de armonie familială se traduc tocmai prin megalomania fiului în a îmbrățișa o ideologie politică ce îl poate falimenta pe tată dacă este pusă în practică. Orientarea sa comunistă este o agresiune teribilă la adresa tatălui iar Complexul Oedip este aici decisiv. Când dadaismul a făcut vâlvă în Europa era clar că experimentul comunismului eșuase pentru cei implicați. Succesul curentelor sale satelit se amplificau pe măsură ce era din ce în ce mai clar că în Rusia acesta ajunsese la un eșec primejdios. Experimentului politic comunist se dovedea o armă teribilă. Departe de occident ea se consuma în voie asemenea unui experiment științific cu posibile consecințe dramatice, ceea ce s-a și întâmplat.

Discentrismul rezolvă o asemenea contradicție încât accidentul devine realmente o porțiță de salvare în fața unor legi care se bat cap în cap. Alegerea dadaismului în loc! comunismului este soluția față de eșecul căderii din lacul mizerabil al burgheziei în puțul ipocrit al comunismului. Depresia, renunțarea și dezinteresul pentru revoluții napoleniene este înlocuită de resemnare și bucuria de amănuntele simple ale vieții. Nevoia de accident, ca socialism al obiectului va fi ulterior dublată de depresia agresivă sau nonviolentă a aleatorului din performance art. Refugiul în aleator este un refugiu multiplu. Pe de o parte el este un refugiu din fața revoluției, o deziluzie a puterii de a schimba lumea, de a o face mai bună, de a crea legi mai bune. Se preferă anularea oricărei legi în general. Apoi el este refugiul față de normele deja existente, adică un protest masiv. Și totuși atâta timp cât nimeni nu a mai făcut asta, aleatorul a putut fi speranță, a putut fi el însuși revoluție, așa cum a și fost de fapt. Aici este ambivalența sa teribilă. Însă lucrurile nu puteau rămâne așa pentru că, în afară de departajări pe criterii teoretice, membrii săi nu pot fi realmente departajați. Arta rămâne o aristocrație a obiectului, iar condiția narcisică nu putea fi satisfăcută astfel. S-a desfășurat apoi un aleator

optimist, unul care dă sens vieții prin faptul că repetă exact fapte și acțiuni banale din realitate, dar care înfrumusețează viața. Există astfel o reacție dadaistă la dadaismul însuși prin faptul că în locul aleatorului absolut se ia unul îndreptat spre pofta de viață, spre entuziasm. Dar și aici lipsesc criteriile iar multiplicitatea sensului original a operei originale îi fură valoarea progresiv cu numărul de multiplicări. O altă soluție poate fi aceea de acuzație la adresa viciilor, lipsei de consecvență a societății. Coiotul lui Beuys este una dintre cele mai teribile acușări la adresa junglei sociale. Acționismul vienez este și el astfel în măsură de a da la o parte masca respectabilității normelor sociale. În acest fel discentrismul devine un soi de luptă politică și ideologică. Actele politice cu tentă discentrică au început să ia amploare. Atunci când un politician are imagine de birocrat, el fie se asociază cu vreo vedetă, fie face o acțiune discentristă cu toate că masele au totuși o frică teribilă de acest gen estetic. Dacă întrece măsura și încearcă să se identifice cu tiranul clasic atunci politicianul riscă să fie luat drept nebun și exclus din sistem. De aceea este important că dicentrismul a devenit o realitate spirituală modernă de masă, că există un fond receptiv în mase, iar asta face din el un fenomen cultural demn de luat în seamă chiar dacă arta tradițională figurativă încă îi domină gustul. Resingerea uneori vehementă a mentalității și culturii discentrice nu asigură de o delimitare absolută față de el la fel cu niciun fel de vehemență nu înseamnă ceea ce susține în mod absolut. Este clar că această reacție a maselor e identică (dar de alte proporții) cu cea a Evului Mediu față de psihanaliză. Ar fi fost nevoie de ritualuri de exorcizare dacă Freud ar fi trăit în Evul Mediu iar unele vrăjitoare s-ar putea să fi fost chiar niște psihanaliste începătoare. Omul modern de pe stradă are și el deseori conștiința depresivă a abandonării în aleatoriu, însă această atitudine este combătută de spiritul exploatator al firmei la care lucrează ce nu poate tolera lipsa de maximă eficiență, lipsa de entuziasm.

Acele teorii postmoderniste care declară „moartea avangardei” se referă tocmai la discentrism. Ele declară cu glas tare că acesta s-ar fi epuizat, iar tot ce ar putea scoate el nu ar putea fi decât epigonism plicticos. Ciudat mod de a impune argumentele discentrismului însuși împotriva propriilor sale afirmații! Cu atât mai ciudat este așa-numitul „recurs la tradiție”, ca o necesitate de a scăpa de plictiseala cu pricina. Dar despre acest subiect voi discuta la momentul oportun.



Charles Ray

Mentalitatea științifică. Revoluția modului de percepere a artei.
Dezamăgirea culturii elitiste

Mentalitatea științifică a făcut să aducă cu sine o eclipsare a celei a frumuseții, ca mentalitate tradiționalistă. Artistul figurativ putea în trecut să dedice totul artei sale. Dacă era ipocrit, atunci putea să depună efort pentru această ipocrizie pentru a salva niște aparențe relativ la propria imagine. Astăzi artistul elitist rareori mai face acest lucru, deși este clar că în abisurile sufletului, ideea artistului geniu încă subzistă, dar influențează puțin credința eruditului modern. A dispărut acea forță romantică a artei. Un om cult, având experiența odiseei culturale moderne și premoderne, nu mai poate crede în artă, cum nu mai poate crede în Dumnezeu așa cum o făcea omul cult al epocilor tradiționaliste. El este rupt între a face artă și a-și păstra luciditatea

științifică. Spiritul abstract trăiește dramatic această nesiguranță. Consumismul este cel care este în stare să ofere acea speranță maximă, acea cultivare sistematică a iluziilor. Dar predilecția lui către tineri este o predilecție tocmai la naivitate. Lipsa lor de cunoștințe despre cultură și lipsa de experiență socială îi face niște posesori de mentalitate tradiționalistă. Ei par o etapă din ciclul ontogenetic de recuperare a filogenezei așa cum spune Haeckel. Majoritatea ar recupera chiar și tradiția abstractă cu dramaticii săi pași dacă ar fi artificial susținuți economic pentru „perfecționare” în domeniul artei. Tocmai de aceea majoritatea artiștilor consumiști înșiși își pierd creativitatea și energia după ce vor fi atins succesul. Se produce într-adevăr un anumit gust discentrist sau de profesionism modern care fie nu mai găsește ecou în naivitatea publicului, fie nu îl mai caută. Artistul în cauză a evoluat iar spiritul său artistic devine antiimanent ajungând astfel la etapa științifică, lucidă a civilizației.

Deși consumismul a existat ca fapt social de mult timp în istorie, totuși el este un fenomen artistic abia în modernitate deoarece depinde de muncitorul modern. Paradoxal, consumismul este legat direct de ceea ce se numește democrație. El se datorează schimbărilor profunde din societate. Una este creșterea puterii burgheziei, ceea ce a condus la transformarea muncitorilor câmpului în muncitori industriali. Politica feudală s-a ruinat treptat începând din Renaștere. Un altul este creșterea nivelului de trai al muncitorului, acordarea de drepturi superioare acestuia ca urmare a mișcărilor din ultimele două secole. S-a ajuns la anularea aristocratului tipic. Exploatarea socială a devenit una pur economică și limitată profund. Frământările și experiențele sociale nefaste au dus la corectarea legislației și la apariția drepturilor omului, astfel că abuzurile asupra individului s-au rărit. Libertatea sporită a adus cu sine interesul pentru competiție și pentru realizare de sine. Sunt luate drept sclifoseli inutile manierele elegante de tip aristocratic iar complexitatea acestora a fost redusă la maximul pragmatism și eventual respect de celălalt. Aroganța este profund disprețuită astăzi și este înlocuită cu deschiderea și comunicarea. Progresul tehnologic a înlocuit mare parte din munca brută cu cea intelectual-concretă, de comandare a mașinilor. Libertatea sporită a condus și la căutarea brută a plăcerilor cât mai multe și deversificate ca soluție provizorie a psihicului de a contracara stresul cotidian. Emanciparea produsă de teoriile psihologiei abisale a

condus la „libertatea sexuală”, iar sexualitatea și erotismul în general au devenit canale principale de neutralizare a frustrărilor zilnice cu privire la eternele neajunsuri pretinse de reclame și exhibiționism economic.

Bunicii consumismului, artiștii cu carieră figurativă lungă fie o fac din rațiuni economice, fie din lipsa de apetență intelectuală. În primul caz, arta devine „o meserie” lipsită de acea pasiune a exprimării. În cel de-al doilea, nevoia de exprimare dă examen în încercarea de înțelegere de sine dar eșuează de fiecare dată. Problema este în receptarea artistului și a artei lui, în modul în care artistul a existat în secolele trecute și în modul în care există acum. Rejudecarea valorilor și a modului în care artistul a fost privit în trecut este un lucru esențial. Această rejudecare nu o poate face cel care plătește o sumă exorbitantă pentru Gioconda lui Leonardo. Banii pe care el îi are îl face incapabil să perceapă o realitate socială a modernității. Firește, aici fac excepție cazurile de îmbogățire rapidă. Dar și aici este puțin probabil ca banii unui astfel de proaspăt milionar să se ducă pe așa ceva. Însă aceste relicve ale trecutului care au devenit piesele de artă făcute de maeștrii secolelor trecute sunt achiziționate din rațiuni diferite de cele estetice de multe ori. Un motiv poate fi acela al reconstrucției unui spațiu istoric tradiționalist. Puterea pe care o astfel de elită financiară o are, schimbă orizontul perceptiv al acestuia. El are alte crize decât cele ale societății și devine o minoritate nereprezentativă pentru spiritul epocii în care trăiește. Aici au dreptate misticii în privința suferinței; a suferi problemele epocii, a te implica direct în problemele arzătoare ale sale este modul de a înțelege spiritul epocii. Dar în situația în care subiectul este un om de afaceri tipic, cu nevoie de publicitate eventual, orizontul lui este profitul, iar realitatea este special făcută de el pentru o cât mai mare satisfacție personală, ermetică. Însă, reiterarea valorilor tradiționaliste este aici o soluție a psihismului său, indiferent dacă are filieră burgheză sau aristocratică. Complexul Eden este aici decisiv. Datorită fixării filogenetice asupra splendorii și fericirii regale, această instituție are un capital emoțional excepțional. Ca joc de noroc al proiecțiilor narcisice ale tuturor, instituția regală este însemnul la care face apel în primul rând psihicul. Achiziționarea de piese artistice vechi este soluția completării narcisice a golului creat de structura spirituală a fiecăruia. Este ceva ce nu poate fi controlat. Este o extrem

de fină și de complexă mecanică a sufletului.

Fără aceste resurse soluția poate fi ajustarea mentalității la spiritul prezent. Nimeni nu poate scăpa de năvala arhetipurilor în câmpul percepției. Tocmai prin acest fapt este obținută o criză profundă între spiritul modern și cel tradiționalist iar peregrinarea între aceste două forțe este destinul artiștilor cei mai lipsiți de prejudecăți. Psihicul ar părăsi cu voioșie o astfel de criză iar banii poate că ar reuși să facă acest lucru prin subterfugii spirituale de tot soiul, prin împopoțonări apetisante. Însă mulți dintre artiștii moderni au probleme de inserție socială. Psihicul nu suportă asta iar refugiul în lumea fantasmelor este totul. Aici intervine fantasma artistului revoluționar, a geniului tradiționalist ceea ce constituie punctul central al sufletului modern. Refugiul în substanțialismul unificator este o soluție imperativă, implacabilă atunci când crizele vieții cotidiene ciopârțesc liniștea psihicului în mii de bucăți. Artistul se refugiază în eroism, într-un demiurg exilat la marginea universului. Realitatea dă însă lecții dure. Relativismul ucide aceste fantasmе. Schimbările succesive năucesc orice speranță a artistului. Apoi, numărul colosal de reviste și ziare, posturi TV și radio, site-uri, etc., sunt elemente care îl camuflează în speranța sa titanică. Vocea lui se dezintegrează într-o junglă de răcnete consumiste. Satisfacțiile mărunte neîmplinite sunt asemenea hienelor care încolțesc prada. Marile companii se dizolvă încet dar sigur sub presiunea celor mici care le par să le prădeze. Se produce astfel o aglomerare abuzivă și zgomotoasă de informații și tentații, un fel de electroșoc perpetuu în stare să reducă omul la o legumă orgolioasă. Restricțiile epocilor trecute, frustrările și insatisfacțiile lor, epuizarea fizică datorată muncilor obositoare sunt cauze ale neliniștii moderne. Dualismul Sisif-Dyonisos este emblema acestei neliniști. Aceste răni existențiale au nevoie de drogurile culturale ale consumismului. Liniștea contemplării devine o teroare interioară.

Pragmatismul face ca producțiile culturale să se succedă cu repeziciune. În ultimul timp a dispărut ideea de modă. Numărul colosal al paradelor face ca orice direcție să se topească sub presiunea altora. Fenomenul modei centrifuge (cu modelul articolelor de sezon, așa cum s-a consolidat până în anii 1980, cu prețul ridicat la lansare ceea ce facilitează un narcisism consumist al unicității pentru elitele financiare – și cu scăderea progresivă a prețului în raport cu epuizarea narcisică,

ceea ce implică periferizarea) dispăre și el. Acest snobism consumist este dus la extrem, iar perioada de digerare a informației scade. Prin urmare este nevoie de informații ușoare, căci astfel se produc probleme digestive.



Christo – „The wrapped reichstag”.

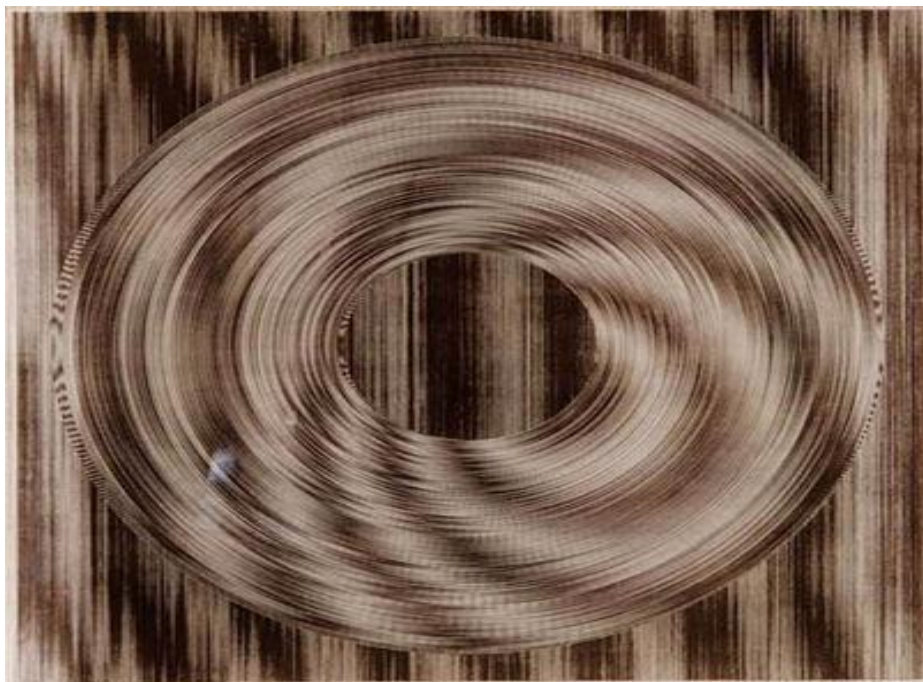
Artistul își acceptă rolul de titan pe nepregătite, într-un placebo social. El se vede în situația de a fi dominat de legile sufletului fără să își dea seama. Iar dacă își dă totuși seama el tot nu poate face nimic să schimbe o astfel de situație pentru simplul fapt că este datorată fenomenului apropierei tabuiste pe care clasele superioare o fac artiștilor în epoca clasică. Artistul nu poate răsturna această ordine tradițională a lumii ci doar intră în structurile ei. El nu poate exista fără aceste clase. Un Rembrandt nu ar fi putut exista dacă cumpărătorii ar fi luat aceeași poziție ca la sfârșitul vieții sale. Căci în perioada clasică lipsa de încadrare în sistemul centralizat este sinucidere curată. Excesul de capital economic este preluat de clasele aristocrate și monarh. Numai ele își pot permite luxul artei. Arta trebuie să le facă pe

plac acestora. Schimbarea stilului este precedată de o schimbare a mentalității în această zonă. Renașterea nu ar fi fost posibilă dacă nu ar fi fost posibil pragmatismul unei Florențe sau Veneții. Acesta a schimbat eterismul economic și social medieval, refugiul în scolastică și în extrapământeau, în dragostea pentru mecanică, pentru observare a realității, pentru înfrățire cu ea. Dumnezeu nu mai era văzut ca flacăra absolută a goticului, ca acea prezență implacabilă, cu rezonanță metafizică ci ca un fenomen concret, real, fizical. Artistul renascentist îl vede pe Dumnezeu în om și nu se rușinează să îl analizeze. Invenția și inovația au rezonanță economică și acesta este criteriul autorizării Renașterii. Dumnezeu este în continuare iubit căci o astfel de mentalitate este cea a papei și a personajelor importante ale societății. Acestea au nevoie de pietatea religioasă din diferite rațiuni, printre care și aceea de a păstra controlul asupra poporului. Barocul, la care se adaugă și extrema sa, rococo-ul, este rezultatul influenței sociale a mentalității aristocrației cu gustul ei pentru lux și autosuficiență pe fondul scăderii puterii papalității și a autorității religioase în general sau, cel puțin, pe fondul nevoii de renunțare la pioșenie în favoarea exuberanței vieții. Neoclasicismul cu rigurozitatea sa este expresia creșterii forței burgheziei care este clasă întemeiată pe rațiuni economice, fără timp de lux inutil, ci implicată adânc în afaceri. De abia cu realismul se afirmă mentalitatea proletară și scindarea artei față de tutela cumpărătorului.

Toate aceste stiluri depind, așadar, de gustul seniorului. Se crede mult prea ușor că evoluția artei este o evoluție ce ține în mod endogamic de propria formă, fără relație cu socialul. Arta, ca orice sistem din lumea aceasta, nu este o realitate izolată. Ea comunică cu restul lumii, este relaționată cu ea și se schimbă ca urmare a retroacțiunii cu ea. Nu vreau să spun ca arta este un fenomen pasiv, un transmițător steril al influențelor sociale. Retroacțiunea este acțiune reciprocă. Arta nu este un sclav al socialului dar este un partener inextricabil al acestuia și fără el nu poate exista la fel cum matca nu poate exista fără albinele lucrătoare. Firește că există cazuri clare în care arta, evoluția ei pare să se datoreze etapelor anterioare duse la limită. Ce a însemnat un Van Gogh sau un Gauguin pentru fovi, pop-arta pentru ceea ce se numește postmodernism sau tehnica pastei modulate a lui Leonardo pentru pictura ulterioară, etc., se știe. Toate trei exemple de anticipare plastică, ideologică și tehnică sunt decisive

în evoluția artei. Dar oare nu trebuie mers prea departe cu această idee? Întreb din nou: de ce ucenicul renascentist nu este luat ca artist, de ce Velázquez nu pictează gestualist întregul tablou, ci doar părți din el, etc.? Pentru că lumea nu era pregătită să accepte o astfel de artă. Așadar evoluția artei ține nu de forma ei în mod esențial ci de receptarea ei. Există mii de Van Gogh, dar umanitatea îl recunoaște doar pe unul la fel cum în lumea animalelor turma de femele are doar un singur mascul cu rolul masculin luat ad litteram. El este important pentru că în condițiile date deține cele mai bune gene. La fel și Van Gogh. El este cel mai bun Van Gogh dintre toți. Umanitatea pare ca o întreagă biosferă iar arta este o totalitate de specii, fiecare specie reprezentând câte un artist. Viața însăși nu este fatalistă; ea nu impune bariere și nu decide numărul și formele speciilor ce intră în ea. Totul se desfășoară într-un proces continuu în timpi reali și fapte reale. În același fel cum umanitatea își reîmprospătează fondul cultural cu individualități culturale remarcabile.

La nivel general, în limbajul profesioniștilor se vorbește foarte mult în spiritul – ismelor, și nu într-o astfel de subtilă și naturală căutare de originalitate. Semnalul a fost tras de izolarea din ce în ce mai neliniștitoare a artei de moderne față de mase. Este clar că în aceeași măsură și masele s-au retras în consumism și în activitățile de subzistență. Pe de altă parte, nici elitele nu mai au același rol în coeziunea socială, în oferirea de modele maselor, iar ruperea pare inevitabilă. Dar neliniștea cu pricina constă în chiar ruperea artei moderne de elitele însele ale societății.



Suzanne Lacy – „Anatomy Lessons”.

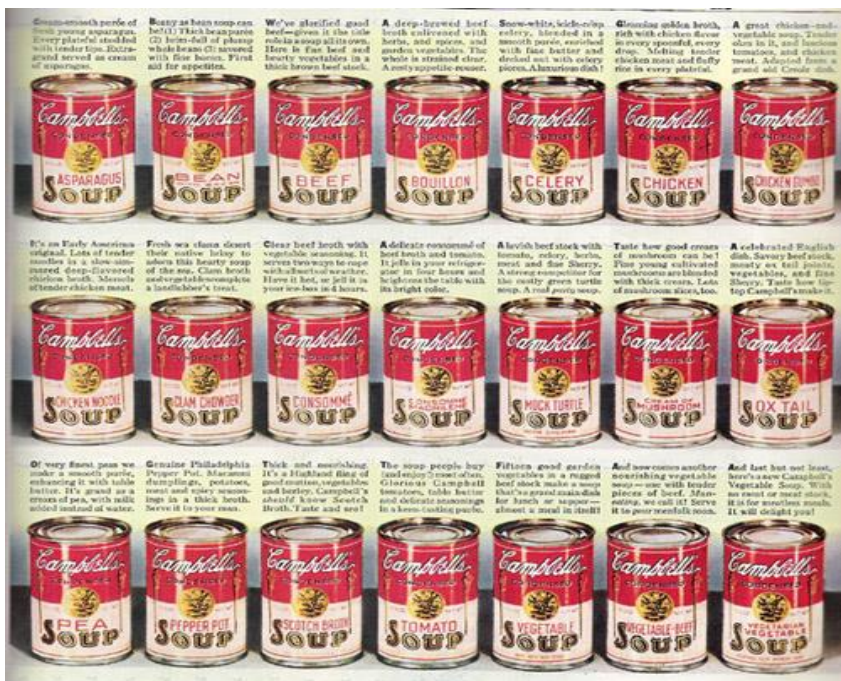
Potențialul geniu al trecutului are alt rol

Portretul artistului revoluționar, al artistului erou, vedetă, guru, etc., este pe cale de dispariție. La începutul secolului al XXI-lea până și vedetele culturii de masă își pierd această aură în favoarea unei aure mondene. În mare parte inapetența culturii de masă pentru avangardă se datorează și dorinței publicului de a găsi în artist un mentor. Și de aici iar trebuie mers până la profilul artistului-geniu ca model al societăților tradiționaliste. La fel cum clasele aristocratoide se folosesc de artă și religie pentru a se proteja spiritual de clasele de jos, în același fel se întâmplă și cu clasele periferice de astăzi. Ele sunt primele care reclamă cultura figurativ-concentrică deoarece sunt neadaptate spiritual la spiritul contemporan. Marginalizarea la care au fost supuse în secolele trecute se resimte dureros și astăzi.

Poate cel mai puternic șoc al psihicului este tocmai această inegalitate disperată. Apare aici un sentiment de insecuritate, pe care nu îl poate rezolva nicio cură psihoterapeutică. Este sentimentul inferiorității. Acest cod informațional este în măsură să trezească traume ancestrale. Să ne gândim numai la frustrările consumate în grupul de masculi burlaci ce nu se vor împerechea în cea mai mare

parte toată viața, fiind incapabili de a provoca masculul dominant. Pentru clasele periferice ale societății există aceste datorii psihice chiar dacă omul modern are foarte multe canale de satisfacții. Omul contemporan nu are frustrările sexuale ale omului epocii tradiționaliste (eventual poate doar puțin în adolescență), nu are frustrări nutritive deoarece hrana este din belșug iar problema a devenit obezitatea. Și totuși vrea mai mult. Se satură de partenerul de viață și caută un alt partener cu statut part-time cu care încearcă să recupereze lucruri ce există doar în mintea lui. Și pentru clasele de sus se întâmplă ca satisfacția personală să fie dată de nenorocirea altora. La aceasta eventual se adaugă și generozitatea ce le e destinată dar care este în măsură să sublinieze această diferență. E un fel de autolingușeală ce merge până la autosugestie. Numai inteligența personală și spiritul deschis este în stare să tempereze o astfel de molimă emoțională.

De aceea artistul de masă împrumută în epoca modernă ceva din lingușeala politică. Fanii lui îl iau ca pe un membru al familiei regale însă portretul artistului geniu nu mai este posibil și pentru că clasele superioare au în constituție scutul și nu mai este nevoie de vreun recurs la spirit. Progresul tehnic a făcut ca tendința de răzvrătire să nu fie atât de greu de controlat. Același progres tehnologic a permis recompensarea după merite, elasticizarea relațiilor dintre clase, deermetizarea socială. În trecut lucrul acesta nu era posibil decât prin regula de a deveni scut social. Potențialul geniu din trecut acum poate fi un prosper om de afaceri. În schimb numărul artiștilor proveniți din straturile de jos a crescut enorm. Pe de altă parte fenomenul abandonului artei, a genului practicat în special, este un lucru uimitor. Ajunși la o situație financiară respectabilă, la o vârstă respectabilă, artiștii își văd de viața lor scindând arta și viața. Situația se întâmplă și la elitismul avangardist nu numai în cultura de masă propriu-zisă.



N-am June Paik

Se poate ca evoluția secolelor viitoare a artei să facă o nouă revizuire clasificării curentelor sale și astfel toate curențele văzute separat acum să fie înglobate într-unul singur așa cum gestualismul sau color-field-ul americane au fost generalizate în același curent: expresionismul abstract. În acest caz atenția mea față de dicentrism s-ar dovedi egal distribuită relativ la celelalte curente. Eu personal aş paria că arta discentrică pe care noi o interpretăm astăzi ca o epocă separată va deveni un curent în sine peste câteva sute de ani. Fac acest lucru în virtutea ideii antihegelianiste după care psihicul, omul și natura nu se află la niciun sfârșit de istorie ci în mijlocul evoluției ei. Mai sunt lucruri interesante de făcut și de descoperit pe lumea asta în afară de a-ți risipi viața scriind filosofie! Pe de altă parte pare ușor ciudat ca două ere în artă să cuprindă de la 2 milenii (arta figurativ concentrică) la aproape 1 milion de ani (arta primitivă) iar celelalte două – cea abstract-compozițională și cea discentrică – să cuprindă mai puțin de 100 de ani fiecare. Nu e chiar imposibil să se întâmple așa însă pare cam ciudat. Eu îmi fac datoria de contemporan și fac diferența între acestea după criteriul politicist și religios) metafizicist în genere) care se regăsește (sau nu se regăsește) în ele.

Dar un astfel de criteriu poate fi cu adevărat nesemnificativ pentru mentalitatea omului de peste câteva secole iar cele două presupuse categorii pot deveni pur și simplu curențe ca atare întinse pe 100 de ani la fel cum s-a întâmplat e curențele tradiționale (care, paradoxal se numeau tot moderne ca și cele „moderne”) și eventual înscrise în categorii mult mai largi care să includă și manifestările artistice viitoare.

Există 5 forme generale de discentrism care pt fi înțelese ca repere ale artei discentrice:

Discentrismul infantilist și primitivist. Artiștii abstracti au ajuns cu stilizarea la forme aproape identice cu cele din arta primitivă și arta copiilor. Însă ei au avut anumite rezerve în a le considera identice sau egale în valoare. Ei au rămas practic sub influența fetișismului artei asupra căruia discentrismul s-a năpustit radical. Proiecția mentalității metafiziciste în formele abstracte au făcut obiectul aroganței artistului abstract în diferențierea lui față de acești artiști naturali nerecunoscuți de instituția tradițională a artei. A fost nevoie de democratizarea instituțiilor pentru ca valorile artei abstracte cum este compoziția și armonia să fie aproape total ignorate iar copii și primitivii să fie recunoscuți drept artiști fără alte brizbizuri filosofice ale conținutului artei lor.

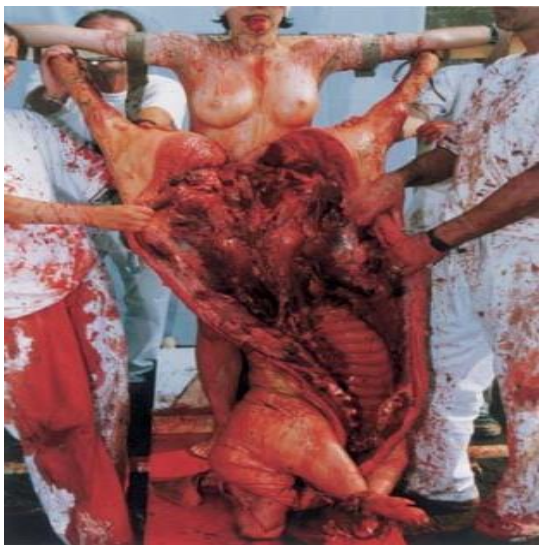
Dintre toate formele de discentrism prezentate aici cel infantilist are un centru de interes însă interesul în cauză are un sens infantil, inocent și astfel pentru adult pare de fapt un discentrism. În niciun caz interesul copilului nu poate fi pus pe același plan ca formă și conținut cu centrul de interes din arta figurativ-concentrică care este profund influențat de religie și metafizică. Artistul discentrist a mers și mai departe cu simplificarea și stilizarea formelor însă nu a introdus metafizică în rezultatul final ci pur și simplu au luat arta infantilă și primitivă așa cum e ea asemenea unui exercițiu ready made. Orice fel de teoretizare din partea artistului a acestui tip de expresie conduce la artă abstractă și nu la una discentrică.



Owen Schmit „blue light sculpture”.

Discentrismul psihopatist. Această formă se poate numi astfel deoarece este un romantism psihopatic unde autorii sau exponenții lui au deseori probleme psihice, cum este cazul cu expresioniștii abstracti americani. Paradoxal arta figurativ-concentrică, în special prin subgenul tragediei folosește discentrismul ca reacție personală și

subiectivă a individului față de fatalitatea evoluției lucrurilor. Această reacție este una a pasivității absolute, a depresiei absolute, a existențialismului de tip Camus. Sisif este primul și cel mai mare discentric. Repetiția fără scop a mișcărilor sale de ridicare a bolovanului pe munte este și una care se poate prelungi la nesfârșit sau se poate opri oricând. O stare de doliu puternic poate conduce la comportamente dezinteresate, lipsite de scop. Evadarea tradiționalistă a romantismului își atinge apogeul în atitudinea schizotipală a discentrismului de rupere totală de realitate. Este foarte clar că această foame teribilă de bizarerie arată spirite neliniștite, subversive dar care paradoxal se manifestă printr-un soi de liniște absentă vecină cu munca sclavului care se eliberează de amenințarea cu moartea în automatismul muncii. Latura descendenței ploretaroide este clară spre deosebire de tradiționalismul mentalității aristocratoide. Această latură are legătură cu catehismul proletar al investiției în viitor al speranței în general. Nevoia de viitor este capitală. Discentrismul se și numește așa tocmai datorită ruperii lui teribile de tradiționalism, adică insistă într-o proporție copleșitoare pe latura bizară tocmai pentru că subiectul își dorește acea doză de drog catehist. De foarte multe ori latura psihopatologică (poleită cultural desigur, ceea ce este oricum decisiv) cere o astfel de reacție. Dar acest lucru nu este nici pe departe un criteriu sau o condiție pentru această formă de discentrism. Poate însă fi o concordanță. Psihopatismul arată în mod clar extinderea domeniului artei dincolo de limitele acceptabilității figurativ-concentrice. Exprimarea simptomului ține rol mai mult sau mai puțin direct de cererea acestor oameni pentru integrare socială. Această formă s-a impus în secolul XX ca o acuzație la adresa mentalităților tradiționaliste ca o deconspirare a acestora. Dreptul său de a exista este libertatea și toleranța cerută în numele umanismului. Actualitatea sa s-a impus și a apărut la fel cum în psihiatrie concepția modernă despre omul cu tulburări psihice s-a impus în fața celei tradiționaliste anatemizante. Se poate aici vorbi pe deplin despre ideea de paradigmă așa cum se poate vorbi relativ la relația dintre fizica clasică și teoria relativității, de exemplu.



Mel Bochner – „Portrait of Eva Hesse”.

MANIFESTĂRI ARTISTICE AUXILIARE

Matei Călinescu și alți teoreticieni ai postmodernismului au dat kitsch-ului și chiar consumismului titlu separat de „față a artei”, de categorie estetică. Niciuna dintre aceste două nu poate fi însă considerată ca atare ci doar ca fenomen marginal sau comercial după caz al celor deja expuse mai sus. Kitschul se chinuie să atingă performanțele tehnice ale artei figurativ-concentrice iar consumismul le depășește ca materiale, precizie de execuție și tehnică, uneori face acrobații abstracte, alteori se „prostește” discentric dar totuși el rămâne de-a pururi blocat în mentalitatea estetică a artei tradiționale. Tocmai din acest motiv le-am numit pe ambele auxiliare celorlalte. Le voi analiza mai departe pe fiecare este explicat prin relația cu multiculturalismul.

Kitsch-ul ca artă figurativă marginalizată

Kitsch-ul se raportează direct la arta figurativ-concentrică. Fenomenul kitsch este reversul societății burgheze. Fenomenul burghez a implicat ruperea iobagilor și țăranilor de rădăcinile rustice și exodul lor către marile orașe. Stilul lor de viață trebuie a fost unul modest, ei constituindu-se ca mână de lucru mai ieftină decât cea a cetățenilor nativi ai cetăților către care ei au emigrat. Acest fapt a făcut să fie anatemizați de cetățenii de drept pe care îi concureau în ocuparea locurilor de muncă în fabrici. Însă și problema suprapopulării a făcut

ca ei să se stabilească în comunități periferice în afara cetății. De aici și sentimentul marginalizării și inferiorității ce domină clasele de jos din mediul urban. Astfel că ei au încercat să contracareze acest handicap psihologic și social încercând să imite cultura de tip clasic a lumii bune, a cetății, pentru a-și demonstra calitățile în comparație cu membrii ei. Însă, caracterul selectiv al artei mari nu a putut fi atins niciodată de aceștia. Lipsa de resurse materiale și spirituale a făcut ca imitația cu pricina să fie una de foarte proastă calitate. Chiar și în caz contrar kitsch-ul nu se poate înscrie în posibilitatea de a avea valoare artistică pentru că o regulă nescrisă a culturii tradiționale susține că copia își pierde din valoare față de original. Apoi, dat fiind gustul needucat al acestor marginalizați, tipul lor de frumos este unul specific spiritului lor. Prin urmare arta lor nu poate aspira la valoare clasică deoarece nu se poate ridica de la condiția de nenorocire, de inferioritate. Constrâns de interesul patronului, muncitorul consumator de kitsch este un om tăcut și retras, incapabil să își ia de mână soarta, incapabil să își afirme individualitatea care se cere în artă. Manifestările individualiste erau taxate cu concedierea sau penalizări diverse, ceea ce trebuie să fi fost un dezastru pentru acești amărâți.



Arta este un fenomen elitist iar produsele create de acești oameni nu pot atrage atenția astfel. Viața lor spirituală este oricum decimată iar spiritul boem nu le este la îndemână. Un Rembrandt, un Mozart și alții, au fost ei înșiși marginalizați în timpul vieții însă au avut rezerve congenitale de aristocratică încredere în sine ceea ce i-a făcut să persevereze în munca lor. Muncitorii kitsch își creează cultura ca un hobby. Ei, de asemenea, nu pot atrage atenția unui public profesionist sau viitor pentru a-i face să supraviețuiască timpului. Având în vedere frustrările suferite, un muncitor își va descărca tensiunea pe familie, de unde și lipsa de empatie cu copiii lui. Aceștia, când vor fi ajuns adulți, vor fi ridiculizat stilul de viață al părinților și,

de aici lipsa de tradiție și luarea mereu de la capăt. Cultura kitsch nu caută să își consolideze poziția socială la fel cu face „arta mare” ci o folosește ca pe o încercare de refugiu. De aceea ea nu se poate ridica de la stadiul de ghetou. Apoi, pusă pe lângă adevărata artă clasică la care aspiră, kitsch-ul se află în postura de a nu rezista concurenței fiind inferior celei mai slabe piese din categoria primei. Din păcate membrii culturii kitsch nu au contacte cu astfel de artă iar lipsa de cultură îi face niște genii handicapate. Pur și simplu ei creează kitsch-ul pentru a-și reedita cultura feudală a comuniunii cu seniorul la slujbă duminica. Se poate spune despre cultura kitsch că este original făcută de neprofesioniști pentru neprofesioniști. Cu toate acestea Profesioniștii o pot prelua ironic sau chiar o pot lua în serios privind idealurile frustrate ale mahalalei cu duioșia cu care este întâmpinată naivitatea. Reperele artei kitsch sunt:

- Depresia, disperarea și nedreptatea la care sunt supuse ființele inferioare, la care se adaugă patetismul lacrimogen exagerat.

- Frumusețea este una de mahala.

- Dragostea se dorește a fi trăită intens dar este superficială tocmai pentru că acești oameni trăiesc în promiscuitate și urâtenie. Viața economică și familia ocupă locul dragostei spirituale clasice care este însă preluată formal din modelul artei figurativ-concentrice.

- Fericirea este eventual una vulgară, ține de motive economice marginale și derivă în euforie frustrată.

- Puterea, atunci când există, este una de tip junglă. Nu există detașare de lume ci tendință de a o subjuga și a o umili ca proiecție a relației marginalului cu elita socială pe care o dorește inversată. Imposibilitatea de a face acest lucru este trăită dureros.

- Dulcegăria, atracția exagerată pentru animalele de casă sau pentru copii cărora li se dedică o dragoste exagerată, suprasolicitată, de formă patologică. Atracția pentru ființe mici spre a fi protejate de „lumea mare și rea” este un mod de justificare a urii trimise asupra ei. Copilăria este singura perioadă frumoasă a vieții de sclav și astfel atracția pentru tot ce e mic presupune o întoarcere proiectivă în ea.

- Sexualitatea este evitată dar este prezentă în spatele cortinei la cote foarte înalte. De aceea pornografia se face absolut în același stil ca și cazul kitsch-ului dar acolo apare o tematica pornografică specifică.

- Mentalitatea este una de sclav.

— Curăţenie obsesivă, nevoia de lux.

— Aspectul de contrafăcut şi fals.

De la kitsch la arta consumistă

Arta consumistă are două origini. Una este transformarea unei părţi din arta figurativ-concentrică în arta consumistă în mod direct, cealaltă este transformarea kitsch-ului în artă consumistă. În primul caz arta a devenit consumistă datorită dispariţiei claselor aristocratoide cărora li se adresa şi orientarea ei către comercialul clar. În cel de-al doilea, se poate vorbi de o profesionalizare a autorilor kitsch. Acest lucru se explică multiplu. În primul rând se poate vorbi despre o perseverenţă în domeniu, ceea ce a putut conduce la o şlefuire din mers a gustului. Apoi se poate vorbi de o profesionalizare pe filiera congenitală. Apoi însuşi succesul în afaceri al kitsch-ului determină un stil de viaţă nou, modern. Însă este clar că acest stil de viaţă este acela care apropie din principiu arta consumistă de kitsch şi în ceea ce priveşte prima formă a acesteia. Căci dacă publicul artei consumiste trebuie ca în mare parte să fi fost gustător de kitsch pe filiera descendenţei proletaroide, legătura dintre acestea este clară.

Principal, publicul kitsch este în mod evident neprofesionist. Gustul este needucat, rămâne la nivel de hobby. El mai păstrează încă anumite relicve ale ideii de parvenire. Ostentativitatea bogăţiei şi a succesului, aroganţa egotistă de după un succes oarecare, este o legătură cu kitsch-ul. Forţarea unui sentimentalism animist, mimarea dragostei spirituale (mimare ce are scopul acceptării acuplării şi extragerea a unei cantităţi cât mai mari de plăcere din sexualitate). Folosirea preceptelor religioase (sau elemente) într-un fond consumist este frecventă. Utilizarea unor cuvinte sau senzaţii vizuale ce fac trimiteri la metafizică şi la conceptele ei, ca: absolutul, perenitatea, omnipotenţa, indestructibilitatea, infinitul, de asemenea este frecventă. Ca criteriu general se poate spune că este consumist tot ceea ce se poate face în serie şi care este investit cu calităţi metafizice, în special prin pretinderea deţinerii sensului vieţii, deşi obiectul în sine este doar mijloc, etapă a uzului de consum.

Ca fapt divers, se poate foarte clar observa că publicul artei consumiste, atunci când iese din sfera sa de influenţă, respectiv în vacanţă, în concediu, atunci când vizitează vestigii istorice (în special din lumea mediteraneană), într-o proporţie copleşitoare duce înapoi o mulţime de obiecte kitsch cumpărate „ca amintire”.



Scenă din filmul „Titanic”.

Consumismul ca periferie umanistă în marketing

Nici consumismul nu aduce ceva nou pe câmpul artei ci doar popularizează revoluții artistice trecute. Scopul lui este propaganda financiară, reclama făcută produselor în timp ce revoluțiile cu pricina aveau ca scop propaganda clasică a unui frup social în fața altuia. Diferența constă doar în moneda de schimb; consumismul caută capitalul financiar brut iar lansatorii curentelor pe care el le repetă căutau prestigiul social. Și atunci și acum respectivele capitaluri erau criterii pentru poziționarea socială. Faptul că discursurile „tradiționalismului”, „abstracționismului” sau „kitsch-ului” pot fi descifrate în discursul consumist a fost cel care mi-a dat imboldul revizuirii acestei lucrări. Acum văd consumismul pur și simplu ca fiind rezonanța culturală, umanistă în spiritul capitalist. Tocmai de aceea

am preferat să prezint în acest capitol particularitățile consumismului față de lucrurile generale pe care le-am tratat la arta discentrică celălalt subcapitol. Aceste particularități sunt date de modelarea publicitară a umanismului, adică a reperelor deja analizate mai sus, pe care consumismul o face.

Consumismul nu face întotdeauna reclamă direct unui produs ci aduce în prim-plan realități artistice independente de scopul vinderii, al entuziasării cumpărătorului. Însă odată cu succesul această legătură se restabilește. Pe de altă parte însăși mentalitatea de marketing a publicului artei consumiste îl face legat de fenomenul capitalist. Consumismul și restul artei are o structură socială destul de asemănătoare cu cea existentă în secolele trecute, cu o cultură minoră, proletaroidă a supraviețuirii și o cultură profesionistă, aristocratoidă a spiritului uman superior. Cumva excesul de consum, de acumulare și asimilare de obiecte, senzații și satisfacții prezent în consumism este o contracarare organică a luptei pentru supraviețuire a spiritului proletaroid pe care clasele de jos îl moștenesc de la străbunii lor sclavi clasici, muncitori, șomeri sau marginalizați. Publicul artei consumiste este neprofesionist, adică unul care se implică pasiv în domeniul artei, doar pentru distracție, ca un hobby care poate fi trecut în curriculum vitae. Principala activitate a acestui ge de oblic este cea economică, cea de sclav modern și asta determină o pervertire a gști către mentalitatea mutilată a sclavului. Acest fapt este poate cea mai clară asemănare a consumismului cu arta neprofesionistă a secolelor trecute. Tocmai de aceea unii teoreticieni au identificat consumismul cu kitsch-ul. Autorii artei consumiste sunt profesioniști însă nu urmăresc originalitatea decât dacă aceasta are rezonanță de piață. Unii încearcă astfel de desprindere și se exclud din sistem de dragul unei completări profesionale personale. Însă urmărirea firului profesionist până la capăt este îngădită tocmai de aceste directive ale producătorilor de artă consumistă care constituie ei înșiși o industrie în care artiștii sunt simple produse sau piese ale unei imense industrii de formare a imaginii.

Spiritul meschin și mediocru al publicului consumist se regăsește cumva în însăși arta consumistă și chiar dacă nu atât de vizibil ca în cazul kitsch-ului. Caracterul ei meschin este dat de însele sforile trase de marketing care umple cu iluzii și minciuni fondul afectiv al cumpărătorului. Burghezul patron lacom și indiferent la

problemele umaniste este modelul acestui spirit. Diferența dintre cele două constă în aura de umanism cu care este poleit acest spirit. El este răspândit cumva artificial prin accesul la educație pe care masele îl au în modernitate. Însă sub această piele supraviețuiește în mod parazitar acest spirit iar educația și distincția se dovedesc a fi doar strategii de imagine.

Consumismul și inflația artei figurativ-concentrice

Consumismul derivă din kitsch, prin profesionalizarea autorilor. Dar curentul în sine este direct implicat de societatea de consum. Dexteritatea tehnică face din consumism un manierism modern. Această dexteritate este dată de legea concurenței din societatea consumistă. Obiectul vândut trebuie să aibă calitate, să satisfacă, să poată să fie consumat. Consumismul este pretențios cu adevărat. Nu se poate consuma orice. De aceea dexteritatea tehnică a genului consumist este omoloaga artistică a fenomenului supraproperformanței tehnologice a obiectelor consumiste. Dacă obiectul de consum nu are performanțe superioare atunci nu se vinde, nu are succes. Dexteritatea devine criteriu al departajării consumiste, al valorii.

Desenele animate și jocurile video tind astăzi, paradoxal, să se identifice cu figurile naturale, deși o astfel de perspectivă pare cu adevărat nebunească. Filmele de gen Hollywood sunt făcute cu cei mai frumoși și mai naturali actori în a exprima personajul. Cele mai performante aparate și mașini sunt și ele implicate. Subiectul filmului consumist, la fel ca și cel al literaturii consumiste arată personaje de excepție chiar dacă ele se situează sus sau jos pe scara socială. În muzică, muzicianul trebuie să aibă o voce expresivă sau să stăpânească foarte bine un instrument. În dans el trebuie de asemenea să arate performanțe sportive sau de mișcare de tot soiul. În orice caz, aleatorul nu are nici vreun rol deloc, și el este înlocuit de ordine, armonie și ritm. La polul opus consumismului este discentrismul care, dimpotrivă, mizează totul pe opusul dexterității consumiste, pe aleatoriu.

Consumismul este un elitism economic și nu unul aristocratic. Arta figurativ-concentrică apelează și ea la dexteritate și superioritate dar este una aristocrată. Aici dimpotrivă, ea este una economică, proletaroidă. Școlile de muzică, de teatru, de pictură, etc., au făcut ca procedeele să se răspândească, și producțiile de artă să crească. Valoarea producțiilor a scăzut tocmai din această cauză a creșterii

ofertei.

Cultura consumistă

Cultura consumistă face parte, alături de kitsch din cultura de masă. Iar cultura de masă este o mentalitate a străzii. Spre deosebire de kitsch, cultura consumistă are autori profesioniști dedicați trup și suflet muncii lor. Uneori aceștia au studii culturale profunde însă preferă banii în locul stilului de viață umanist. Ei își cunosc rivalii și predecesorii și, de aceea anticipează gustul de masă. Aici este vorba de designerii vestimentari, cei de TV, de obiecte de consum, etc. de toți cei ce lucrează în show-business. Asemănarea cu kitsch-ul (dar pe nedrept confundată cu el de mulți critici) este faptul că numărul cunoscătorilor, al profesioniștilor în rândul publicului este foarte mic. Profesioniștii din rândul publicului sunt de obicei rivalii, prezentatorii creațiilor consumiste, și biografii. În bună parte publicul este dedicat altor activități care sunt de obicei activități economice. Așadar publicul artei consumiste poate fi și publicul kitsch-ului. În tendința lui de a recupera arta tradiționalistă, kitsch-ul se poate lovi de un public al artei consumiste care nu acceptă toate valorile tradiționale ale artei figurativ-concentrice ci le ironizează. Însă este posibil și reversul, anume ca profesioniștii artei consumiste să cadă în kitsch uneori, atunci când dintr-un motiv sau altul intră în zona tradițională a artei figurativ-concentrice.

Arta consumistă are valori diferite față de cea tradiționalistă. Ea este acompaniată de structura societății (între) deschise, de atenția acordată individului, de așa-numitele drepturi ale omului, de libertate, de oroarea față de abuzuri și de toleranță. Suferința și sinuciderea, ca teme centrale ale artei figurativ-concentrice i se par smiorcăieli. În locul nedreptăților asupra omului superior arta consumistă preferă „visul american”, ridicarea din anonimat a omului inferior. Evident că astfel de valori sunt valori „productive” care îi dau succesul financiar consumismului. A insista pe vechile teme tragice înseamnă a demoraliza sclavul modern și a nu-l mai convinge să meargă și să facă bani. Depresia este atinsă doar așa în treacăt pentru că de obicei cultura consumistă este o cultură a happy-endului. Publicul consumist trăiește cu o frenezie delirantă victoria șoricelului Jerry asupra motanului Tom.

Revoluția consumistă

Cu toate acestea el este spiritul modernității generale iar

binefacerile pe care el le-a adus sunt evidente. Până și cea mai izolată reședință sau locuință are în ea spiritul consumismului. Inutil să se arate că în țările unde consumismul există concret abuzurile au un număr mult mai mic decât în perioadele „moralității” clasice. Evident, comparat cu arta profesionistă consumismul este un amatorism cultural. Însă comparat cu Kitsch-ul din care a evoluat istorie el este deja o etapă de profesionism.

Modificările apărute se explică prin rolul maselor în determinarea vieții sociale. Foarte multe din elementele vieții aristocratoide sunt asimilate pe larg în viața consumistă. De exemplu alimentația bogată la care aspiră cei din clasele de jos în epoca clasică este rezolvată în consumism. Posibilitatea de a ieși din spațiul de locuit și de a schimba mediul este realizat parțial de muncitorul occidental care pleacă în concediu. Posibilitatea de achiziționare de obiecte de uz casnic, gospodăresc sau social în general este realizată chiar dacă aceste obiecte fac parte din elita tehnologică, la fel cum clasele aristocratoide făceau în epoca clasică.

Sentimentul de consumism se concentrează asupra câtorva lucruri. Unul este produsul în serie ceea ce, la nivelul artei, se traduce prin ritmul susținut, prin repetiția anumitor elemente în mod obsesiv, așa cum se întâmplă în arta lui Andy Warhol. Un alt element este dispariția sentimentului de copleșire divină, a ideii de Dumnezeu capricios, sau, cel puțin, sever. De aici și lipsa de filosofare sau de frica de Dumnezeu care este, în această ultimă formulă, tipic aristocratoidă. În artă, aceasta se traduce prin culorile tipătoare (din artele cromatice), în formele libere și geometrice (din volumetrică) și în ritmurile euforice și zbanghii (din muzică).

Catehismul, promisiunea viitorului, este un sentiment consumist. În creștinism el înseamnă Judecata de Apoi, dreptatea finală. Catehismul consumist este nevoia de a intra într-o Nirvâna aristocratoidă, de a sfârși cu neajunsurile și de a cuprinde fericirea veșnică. Concret, el se regăsește în nevoia de nou, experimentarea unor figuri noi și uzura vechiului.

Tipurile consumismului

Consumismul are două fețe. Una este dată de *consumismul mediu* lipsit de prejudecăți și de superstiții, este cel al clasei mijlocii stabile occidentale. El depinde de stabilitatea economică la fel cum puiul depinde de mamă. Fluctuațiile economice se regăsesc

neschimbate în stilul său de viață. Acest lucru este singurul care îi tulbură liniștea. În situații de bunăstare el își întărește legăturile familiale și profesionale. Familia îi este modelul cel mai clar iar satisfacțiile tradiționale multiplicare și suradimensionate sunt singurele pe care consumatorul le acceptă.

Cealaltă față a consumismului este *consumismul agresiv*. Psihopatia borderline este apogeul acestei forme și reflectă o vârstă mai mică și un stil de viață mai puțin stabil decât în primu' caz. Satisfacția rapidă și cât mai ușor procurată este totul. Agresivitatea este dată de lipsa de experiență în societate și în escrocheriile sale ceea ce îl face pe tânăr sau pe naiv să pice în diferite capcane de pe urma cărora iese cu moralul șifonat. Frustrarea în cază a formă de agresivitate. De aceea acest tip de consumism se poate apropia de discentrismul psihopatist. De exemplu producțiile muzicale de tip death și trash metal se apropie foarte mult de discentrism.

Multiculturalismul și consumismul

Multiculturalismul este amestecul culturilor și al stilurilor. El se află la antipodul revoluțiilor culturale care schimbă legile artei și înlocuiesc un stil învechindu-l și marginalizându-l, așa cum spune Kant despre geniu. Globalizarea economică de care se vorbește intens astăzi este un teren fertil pentru multiculturalism. Acesta a devenit în zilele noastre un stil de viață. Multitudinea de alegeri pe care omul contemporan al societăților dezvoltate economic le are implică acest amestec al culturilor. Pe de altă parte nevoia de progres și de revoluții are în turism o alternativă la agitația epuizantă a vieții occidentale. Recursul la modele diferite de viață pe care le oferă turismul este un imbold către multiculturalism. Fiecare societate particulară, fiecare comunitate de pe planetă poate contribui cu ceva special la cultura generală a umanității. Spiritul agitat al lumii contemporane occidentale, mereu în căutare de nou îl face pe acesta un explorator profesionist, un consumator al noului și ineditului. Iată de ce teoriile postmoderniste au speculat această nevoie intrinsecă a spiritului contemporan și au declarat-o ca emblemă ideologică. În realitate toată arta, toată cultura este una multiculturalistă. Rama barocă, decorativă, minimalistă etc. a unui tablou, spațiul pestrîț în care este amplasată o piesă puternică de arhitectură, sunetele diferite pe care le auzim înaintea unei piese muzicale etc.

În momentul în care declari că „eclectismul este gradul o al

culturii contemporane” spui mai întâi un truism și apoi o inexactitate. Spui un truism pentru că eclectismul a fost o componentă a tuturor epocilor și nu numai a celei contemporane. Faptul că regele cutare declară rococo-ul drept cultură oficială a epocii asta nu înseamnă că la periferia sistemului social pe care el stă cocoșat nu există și nu are cultura sa. Acest tip de elitism extremist a mentalității clasice care anulează o parte importantă din umanitate are fundamentul în însăși cultura politică clasică. O astfel de prejudecată este în măsură să pretindă faptul că secolul cutare a fost unul rococo, altul a fost realist, altul trecento etc. Se poate totuși spune că cutare stil s-a distins atunci, sau că a fost la modă sau că diferențiază o epocă din istoria politică relativ la o altă epocă. Dar nu se poate spune că a existat acel tip de consens universal pe care o mentalitate de tip evoluționist-brută o forțează să intre în canoanele cu care se judecă cu orice preț istoria și fenomenologia artei.

Inexactitatea de care vorbeam mai sus presupune tocmai acest tip de supunere în fața autorității politice și inflația de prejudecăți...

Este clar faptul că formulări de genul „consensul contemporan este lipsa oricărui consens” se potrivesc și unei politice nevoi de ambiguitate moștenită chiar și în zilele noastre. Se face în acest caz și o forțată sinteză o generalizare cu pretenție de maximă. Căci una este să afirmi că cutare ins este deschis la culturi diferite și este în măsură să le accepte pe fiecare cu valorile sale distincte, iar altceva este să afirmi același lucru despre un alt ins care nu acceptă decât consumismul sau cultura sa tradițională. Se face o eroare de analiză în acest caz. Odată este luat insul deschis la multiculturalism iar în cel de-al doilea caz este luată o întreagă comunitate, cu cultură unilaterală dar eterogenă în ansamblu. Diferența este una esențială.

Kitschul este tot un multiculturalism, respectiv o îmbinare între cultura populară dezrădăcinată și cultura oficială a cetății care îi stigmatizează și la care aspiră autorii săi, țărani plecați spre un trai mai bun către centrele industriale. În anatemizarea kitschului și a vulgarității acestui tip de viață este implicat acel numitor comun al mentalității clasice elitiste, respectiv disprețul față de mase și supraevaluarea claselor superioare. Artificialul acestei situații este dat de o stare politică pe de o parte iar pe de alta ea este dată și de banalitatea kitschului ca atare. Artistul kitsch este cu tehnica la jumătatea drumului dintre dexteritatea profesionistului și

nedexteritatea inocentă a copilului. Prima este o virtute organică cealaltă este o raritate (prețioasă). Kitschul devine astfel o banalitate a spațiului mediu și mediocru, asemenea aerului sau apei în situația în care acestea sunt din abundență. Lipsa de experiență a artistului kitsch îl face mediocru. Însă a respinge în bloc arta kitsch ca mediocră este o prejudecată. Aerul și apa cărora nu le dam nicio importanță deoarece vin de la natură în cantitate mare pot deveni în alte condiții cele mai de preț lucruri. Așa cum hazardul poate face natura însăși să devină artă bună fără intervenția omului de ce același hazard nu s-a manifesta cu aceleași rezultate și în intervenția omului, în munca sa, în finalitatea ei? Teoriile postmoderniste care gravitează în jurul multiculturalismului și declară rejudecarea kitschului nu sunt rejudecătoare ale valorilor, ele nu fac nicio revoluție culturală, ci pur și simplu continuă o tradiție multiculturală veche.

Criteriile artei consumiste

Reperetele artei consumiste sunt:

— Fericirea este una implicată în grup. Subiectul fericit nu este izolat de lume. Fericirea lui este tocmai lupta cu restul gloatei. Pare un fel de facere în ciudă la adresa ei, cu proiecții de invidie către ea.

— Adoptarea expresă a tematicii și interesului sexual. Exploatarea erotismului este un mod exhibiționist de a fi al tipului consumist.

— Frumusețea este adolescentină, deoarece adolescenții sunt cei care constituie buna parte din publicul artei consumiste în interesul lor de a-și face prieteni și parteneri sexuali.

— Dragostea spirituală este înlocuită de experiențe sexuale timpurii, și, deci, îi este anulat combustibilul.

— Filosofarea este înlocuită cu activități economice.

PRECIZĂRI PRIVIND POSIBILITATEA DE CLASIFICARE A UNEI MANIFESTĂRI SAU CURENT DUPĂ CRITERIILE DE MAI SUS

Între toate aceste 4 categorii de artă există granițe comune și e normal să fie așa deoarece ele presupun o clasificare ultimă a artei. După cum țările au la granițe și după cum perioadele istorice au la limite zone nedecise ce ar putea fi clasificate în ambele la fel se întâmplă și cu aceste categorii. De exemplu arta egipteană are în ea atât artă clasică, tradițională (coloane, capiteluri, atenție ridicată la detaliile anatomice și cele ale naturii) cât și artă primitivă (redarea frontală a ochiului, decorația simplă și neregulată, formele incorect

redate și nedetaliat). Artă tradițională și artă abstractă se învecinează prin impresionism, postimpresionism și expresionism. Artă abstractă și cea discentrică se învecinează între ele prin expresionismul abstract sau neoexpresionismul anilor 1980. Artă tradițională și cea discentrică se învecinează între ele prin curente ca realismul și hiper-realismul. Iată că asemenea oricărei evoluții etapele nu evoluează radical ci în pași mărunți pe care apoi criteriile diferite îi plasează într-una sau alta.

Diferențierea manierismului de kitsch

Teoreticianul expresionismului abstract american Clement Greenberg consideră kitsch-ul ca inherent oricărui curent respectabil ca urmare a epuizării capacității creative a sa la un moment dat. El crede că academismul, față de care a reacționat impresionismul, a fost kitsch. Lucrurile însă nu stau deloc așa. Mai toate curente, indiferent cât ar fi de subversive ajung până la urmă desuete. Devin ele kitsch în momentul în care se repetă în mod mecanic tehnica de lucru? Nu. Dacă se preferă a se numi kitsch acest fenomen care este universal, atunci cum rămâne cu artă marginalizaților parveniți? Cum va trebui ea numită? Trebuie precizat că termenul tradițional de Kitsch se referă exact la acest fenomen descris în secțiunea de mai sus. În acest caz, fenomenului în cauză i-ar fi uzurpat numele de dragul generalizării unei realități a oricărui curent. Artă și natură umană în general are oroare de predicții și de reguli închistate. Manierismul nu trebuie considerat kitsch ci doar artă din curentul X, eventual fără valoare, devitalizată. Artă discentrică s-a întors ea însăși cu fața către kitsch și l-a promovat în lumea bună a artei. Firește că nu artiștii kitsch au ajuns în această poziție ci tot elitele. Dar iată că spre deosebire de manierism care nu poate depăși un anumit nivel kitschul poate sări mult deasupra.

Diferența kitsch-artă populară

Kitsch-ul trebuie diferențiat și de artă populară. În principal aceasta are o modestie intrinsecă specială și este lipsită de parvenitismul kitsch-ului. Deși în unele țări ea are puternice caractere ostentative, totuși artă populară se creează pe un fond social în bună parte sănătos, stabil. În ea pulsează integrarea socială și nu marginalizarea așa cum apare în kitsch. Spiritul țărănesc, semiprimitiv, atâta timp cât nu este dezrădăcinat de către civilizație, este spiritul sălbaticului bun, așa cum îl vede J.J. Rousseau. Comuniunea cu natură și cu semenii este tipică. În kitsch, dimpotrivă, suspiciunea și dușmănia

parcă ies la suprafață ceea ce arată caracterul său bolnăvicios. Nu se poate susține că arta populară ar fi creată de profesioniști în niciun fel. Dar tocmai aici stă virtutea ei. Lipsa de îndemânare tehnică o face naivă asemenea artei primitive. Producătorul de kitsch deja a învățat niște elemente de dexteritate dar nu le-a înțeles suficient. Situația este la fel ca în cazul artei infantile care este frumoasă la toți copiii deși ei înșiși sunt incapabili de a o deosebi de kitsch. Artă populară are această inocență. Ea cioplește stâlpii de la prispă cu aceeași bardă cu care țăranul își taie lemnele de iarnă și nu are timp și nici îndemânare pentru înflorituri savante. Culorile cu care se pictează icoanele sunt făcute din plante, ele au simplitatea și rafinamentul picturilor egiptene în mod natural, și nu sunt culori și zeci de tonuri comparate de la un știu ce mare firmă.

Astăzi, modernizarea a distrus spiritul popular transformându-l în kitsch din cauza faptului că independența conservatoare a spiritului popular a fost agrestă de societatea de consum și atrasă în sistemul social modern. Tot ce se mai poate face în acest caz este doar de a fi păstrate câteva insule de astfel de inocență nealterată. Atunci când se încearcă crearea altor piese ele însele cu pretenție de revoluție a spiritului popular (el însuși depășit de istorie) se cade în kitsch de fiecare dată. Este un lucru inevitabil iar pretenția de salvare a actului cultural pe care anumite posturi mass-media o au prin difuzarea consumistă a artei populare nu este decât o invitație mascată la kitsch. Dimpotrivă, dacă spiritul popular sau clasic urmărește linia evoluției tehnicilor și materialelor de lucru atunci kitchul poate deveni consumism.

Diferența dintre kitsch și consumism

Consumismul se deosebește de kitsch pentru că renunță la reperele acestuia într-o anumită măsură și se aseamănă cu acesta în măsura în care încă mai păstrează unele dintre ele. De exemplu exacerbarea sexualității, lipsa de pudoare chiar, nu va putea fi kitsch pentru că pudorea și sclifoseala rușinoasă sunt parte a fățarniciei culturii kitsch în dorința sa de a imita virtutea moralei clasice. Acest erotism poate fi rafinat ca în cazul erotismului romantic sau poate fi vulgar, pornografic ce poate fi foarte bine numit kitsch sexual. El iese astfel din zona artei tradițională apelând la resorturile intelectuale ale reflexelor necondiționate ale creierului și nu la cele ale psihicului artistic. De asemenea temperamentul jucăuș, infantil, caracterul jovial

și destrăbălat al consumismului nu poate fi pus pe aceeași treaptă cu gravitatea unsuroasă a kitsch-ului.

Apoi lipsa admirației pentru arta figurativ-concentrică și chiar ironizarea acesteia este un mod de a fi al artei consumiste. Prin ea transpare o evidentă decomplexizare și decomplicare a mentalității clasice. Lipsa de timp face ca gesturile însele să fie mai laconice, mai lipsite de amploare și profunzime. Dimpotrivă, gesturile afectate, cuprinse de eleganța prolixă par a fi kitsch-uri astăzi. Acest lucru se întâmplă deoarece stilul de viață al aristocrației de care se leagă manierele prea elegante este astăzi o raritate; dacă există, el trebuie să fie izolat de tot ceea ce înseamnă oraș datorită modernității însăși care la nivel urban îl influențează în mod absolut și indubitabil. Dar spiritul aristocratic fără spațiul urban este de asemenea o absurditate. Orașele însele s-au consolidat în jurul unor astfel de nuclee aristocratice. De aceea orice încercare de reeditare, în special literară, a unor astfel de mentalități riscă să devină kitsch. De asemenea, kitsch este și forma isterică suferindă și/sau sinucigașă a unui personaj, poleit cu virtuți și pretins fără defecte care se autoprezintă ca suferind din pricina neînțelegerii și răutății oamenilor. În schimb defectele sistemului sunt exploatate din plin de consumism, abuzurile fiind un mod de a canaliza ura maselor către „dreptate”.

Dar cea mai importantă diferență față de kitsch este autenticitatea, originalitatea și caracterul distins al artei consumiste. Materialele sale stau sub semnul progresului tehnologic. Forma unei mașini atestă calitățile sale remarcabile. Muzica consumistă poate avea virtuozii remarcabili, se poate face cu instrumente ultraperformante într-un mod ultraprofesionist. După cum am spus, filmele de gen Hollywood se fac cu actori foarte buni, frumoși sau expresivi. Ei au un caracter elitist pentru că în rolurile lor se simte că pot fi de neînlocuit. Kitsch-ul dimpotrivă, dă impresia de contrafăcut și fals pentru cunoscători. De exemplu, un film de dragoste de genul celor făcute cu marii actori, făcut cu instrumente slab performante ce lasă să se vadă defecte tehnice, și la care au lucrat actori arătoși dar incapabili de a trăi rolul, este de mite ori catalogat drept kitsch. La fel și o mașină veche care lasă să se vadă intervențiile asupra „modernizării” caroseriei.

Diferența dintre arta consumistă și kitsch mai reiese și din kitsch-ul modern care s-a implementat în țările lumii a doua și a treia

în dorința cetățenilor acestora de a imita bunăstarea țărilor avansate. Iată că fenomenul kitsch s-a orientat către consumism la fel cum în trecut se orienta către arta figurativ-concentrică. Muzica de mahala est-europeană care a fost pusă pe ritmuri și texte hip-hop și care a sărit de la spiritul de petrecere la bâțâiala bombastică a identificării cu oligarhii țărilor avansate tehnologic și imaginea grotescă a drumului de la bordei la un Mercedes de ultimul tip sunt semnificative aici.

Respingerea ideii consumismului luat drept kitsch

În cartea sa „Cele cinci fețe ale modernității”, Matei Călinescu consideră că orice reproducere a unei opere de artă autentice devine kitsch deoarece ideea de consum, de cumpărare în cantități industriale o pervertește astfel. El aduce aici și ideea lui Duchamp de a pune mustăți Giocondei lui Leonardo. Gioconda este vizată aici în primul rând însă sentimentul de kitsch nu este al reproducerii în sine a ei și cu atât mai puțin a multiplicării imaginii. Multiplicarea este un procedeu folosit des atât în arta abstractă cât și în special în discentrism chiar dacă acesta din urmă acceptă paradoxal și afinitățile cu kitsch. În cazul de față kitsch-ul este pretenția maselor de a poseda cultura autentică căutând tot soiul de mistere și semne astrologice într-o operă care s-a impus în istoria artei datorită unei inovații tehnice revoluționare în special. După cum am arătat la începutul acestei lucrări copiile preiau din valoarea originalului deci au valoare ele însele fără a deveni prin asta kitsch. Valoarea artistică a unei opere tradiționale scade direct proporțional cu numărul ei de multiplicări identice tocmai datorită ipselei de izolare seniorială care îi sporește valoarea. Totuși Gioconda nu este amenințată și nici nu va fi de așa ceva atâta timp cât există foarte multe posibilități de investigare și atențificare.

Mai departe acceptând reproducerea ca o necesitate tehnică (de exemplu pentru un studiu de istoria artei), el scrie (pag. 216, Ed. Univers, 1995): „*Dar aceeași imagine reprodusă pe o farfurie, pe o față de masă, pe un prosop, sau pe un toc de ochelari va fi, fără îndoială, kitsch*”. Apoi spune: „*La fel sunt sigur că reprodusă pe hârtia igienică, deodată kitsch-ul dispare*”. De ce? Eu cred că acest lucru se întâmplă pentru că dispare și pretenția de absolutizare a unui obiect mercantil. În acest caz nu imaginea este kitsch, ci obiectul.

A considera drept kitsch toată arta consumistă, pe baza faptului că s-ar produce în serie este o modă ciudată printre unii intelectuali moderni ai artei. Din păcate aici este implicată prejudecata cum că

reproducerea ar fi kitsch la fel ca și tot ceea ce este artă ieftină. Însă oare albumele de artă prin care majoritatea oamenilor iau contact cu diferiți artiști sunt ele kitsch doar pentru faptul că folosesc reproduceri printate? apoi câți artiști autentici nu au creat doar pentru bani fiind stăpâni pe o tehnică nouă și atractivă la public? Și oare câți artiști în perioade critice nu au vândut lucrări pe nimic? Lucrurile nu trebuie amestecate. Ciudat este că acești intelectuali, atinși ei înșiși în mod profund de consumism prin modul de viață, iau o astfel de poziție.

Astfel de viziuni afectate profund de paseism nu sunt în măsură să pătrundă în spiritul contemporan, rămân la porțile lui, în turnul de fildeș al culturii. Dar trebuie spus că atunci când o cetate s-a izolat de restul lumii în bogăție și fast, oricâte strategii de apărare ar fi avut, până la urmă tot a căzut. Trebuie înțeles că masele au rol din ce în ce mai mare în artă și cultură. Iar criteriul valorii rămâne capacitatea spiritului de a se propaga în viitor. Nu se știe dacă nu cumva arta consumistă nu va fi recunoscută și nu va răzbate este timp. Oricum așa-numitul postmodernism o acceptă iar o bună parte din imboldurile sale constitutive s-au creat ca urmare a acestui tip de integralism total. Nu trebuie mers pe prejudecata după care kitsch-ul însuși ar putea fi artă dacă nu ar încerca să imite arta figurativ-concentrică. El este jumătatea de măsură pe care un om educat nu o poate accepta. Dar arta consumistă este o altă realitate a culturii, la fel cum este experimentalismul. Trebuie să existe.

Diferențierea discentrismului de restul artei

În prima ediție a acestei lucrări numeam „experimentalism” pentru ceea ce acum numesc „discentrism”. Un astfel de nume s-a datorat în principal ideii de experimentare, de testare a unor noi posibilități de expresie pe care o vedeam atunci ca specifică unor curenți ca „dadaism”, „ready made” sau „acționism”. Am rerințat la acel termen pentru că incisiv arta abstractă cât și cea figurativă pot și ele experimenta materiale și teme noi. așadar experimentarea nu este specifică acestor curenți. Cred că aici contează mai puțin aceste posibilități cât efectiv ideea de nou. Tocmai de aceea așa numitul postmodernism are în vedere tocmai această latură a modernismului atunci când se declară lipsit de fuga după nou. Lipsa unui public țintă este una dintre caracteristicile sale. Ca multe din curențele și ideologiile moderne, discentrismul lasă se întrevadă o orientare elitistă a autoevaluării și acțiunii.

Se poate spune că este un test al său de recunoaștere acțiunea și concluzia ambiguă în așa fel realizată încât omului de pe stradă nu îi spune nimic. Disprețul ambivalent față de valorile consumiste contrastează puternic cu încastrarea sa în societate. Paradoxul este cu atât mai mare cu cât discentrismul preia unele din reperele artei consumiste dându-i altă înfățișare, de mite ori radical diferită față de sesul inițial. Lipsa de public susținător elimină posibilitatea de independență economică. Există însă copii de bani gata care pot supraviețui și fără spuarea față de valorile consumiste de re poziționare pe criterii mai cosmetizate a vechii sclavii. Cultura acestora atestă o reacție congenitală de clasă față de valorile proletaroide iar idealurile false ale consumismului sunt supuse unui scepticism nativ pentru mentalitatea liberală a spiritului aristocratoid. Contrastul cu pricina reiese din funcția plore taroidă, consumistă pe care unii dintre membrii săi o au din punct de vedere social. Dar elementul de erudiție, cunoștințele de istoria artei și studiile academice în general sunt decisive pentru producția discentrică. Pe de altă parte pretenția discentrismului radical, izolat de restul reperelor culturale cum că el ar fi singurul autentic poate cădea în ipocrizie deoarece realmente puțini dintre exponenții săi se izolează efectiv de consumism. Unii chiar îl trăiesc, se folosesc de el, fredonează în baie melodiile auzite dimineața la radio, cu aro ganța aristocratului ce vizitează atelierul artistului pentru a-i primi în palatul lui vreuna din lucrări. Însăși clasa aristocratoidă din zilele noastre camflată prin tot fell de funcții din instiții abstracte care consmă discentrismul n poate exista fără susținerea din partea claslor aristocratoide. Iată că dincolo de ironiile fine și nasul ridicat arta discentrică e mult mai aproape de consmism decât este arta abstractă.

De fapt, discentrismul este fața opusă (depresivă) a consumismului (maniacal). Dacă consumismul insistă pe neîncrederea în lume și pe valorile sale, pe competiție, pe promovarea de sine în raport cu altul, pe viața în roz sau pe agresivitate, discentrismul arată dimpotrivă, nonsensul, absurditatea și răul lumii. Sentimentul de bizar este numitorul comun al acestuia. Se poate deduce din el o aură depresivă, o lipsă totală de speranță, deși în interiorul lui pot apărea tendințe și mai ciudate, de afirmare a consumismului pe calea sa. Oricum ar fi, asta înseamnă o scărpinare la ureche cu mâna opusă. Aura depresivă se poate regăsi în lipsa de apetit față de dexteritățile

tehnice specifice artei tradiționale astfel că el dă impresia că oricine poate să facă acel lucru. Muzica aleatorie, pictura aleatorie, filmele făcute simplu și neprofesional, eventual lipsite de acțiune etc. se înscriu în discentrism. Fără a fi lipsit de profunzime sau de sens, se poate totuși ca el să fie încărcat cu semnificații filosofice, ceea ce îi dă valoare artistică reală. Dacă arta figurativ concentrică și cea abstractă adoptă o filosofie a ordinii, mentalitatea discentrică adoptă o viziune a lumii ca întâmplare. Un public susținător care să cheltuiască averi pe acest tip de artă este foarte rar pentru că averea nu se poate face pe astfel de atitudini deprimante ci pe atitudini entuziasmante specifice onsumismului. Fără instituțiile statului foarte muți dintre artiștii adepți ai discentrismului ar fi pur și simplu incapabili de a supraviețui.

Consumismul insistă pe latura maniacală, agitată a vieții atât prin formă cât și prin conținut. Chiar și urâtul lumii scos la iveală de curente extremiste ca hip-hop, heavy-metal, punk, etc., arată o latură maniacală și, de multe ori agresivă. Dar și depresia conținută în diferite piese de muzică de tip consumist arată ceva care dă speranță. De exemplu, de multe ori ea derivă în agresivitate spre final, ca o soluție în fața resemnării. Apoi, retrăirea unor senzații pierdute fie direct prin narație, fie prin senzația estetică produsă este un refugiu în fața resemnării. Dimpotrivă, discentrismul este absolut lipsit de vreo speranță. El arată lumea ca absolut bizară și își pierde orice fel de speranță fie pentru totdeauna. Poate doar o prea mare supracultură sau un refugiu mult prea mare în elitism și egocentrism îi face imuni la aceste străbateri ale sufletului naiv printre gratiile financiare ale consumismului. În schimb își poate descoperi bucuria lucrurilor simple e care le consumă repetitiv și obsesiv în stilul său caracteristic. Dacă consumismul trăiește la maxim spectaculosul, senzaționalul și senzațiile tari, consumismul le privește detașat de pe pedestalul să încă reminiscent dar face același lucru cu banalul, simplul și neesențialul. Uneori se poate refugia în religie însă această ultimă opțiune totuși tinde să iasă din sfera discentrismului pentru că derivă direct în creștinismul tradițional.

Apoi, pentru a-l diferenția de kitsch, unde nonsensul sau răul din lume este trăit plângăcios, implorând mila, discentrismul tratează resemnat situația cu aceeași demnitate din arta tradiționalistă.

Astfel că, împotriva lui M. Călinescu ce vede discentrismul opus artei figurativ-concentrice în mod polarizant, eu cred că polaritatea

este cea față de consumism. Această polaritate reprezintă în plan artistic condiția maniaco-depresivă a spiritului modern. Atât timp cât suntem obligați să facem lucruri pe care nu le-am face altfel, grija pentru ziua de mâine sau cea transmisă ereditar prin intermediul părinților și bunicilor noștri, suntem condiționat maniaco-depresiv. Suntem și consumiști și experimentalisti. Teoriile postmoderniste încearcă oarecum să facă pace între acești doi frați ai artei moderne.

Asemănări și deosebiri între arta abstractă și cea discentrică

Între arta abstractă și cea discentrică există diferențe uneori foarte greu de făcut. Tocmai de aceea la prima ediție a acestei lucrări eu le-am reunit sub același nume: modernismul. Totuși arta discentrică presupune o diferență spirituală de atitudine față de arta tradițională în sensul că obiectul de artă e minimizat, el este doar o parte dintr-un proces mai larg, se pune accentul pe omul care intră în relație cu el fie ca artist fie ca spectator. Arta discentrică e în principal o artă introspectivă, analitică. Deși pare radical diferită de arta tradițională, arta abstractă este mai curând o prelungire a acesteia. Dacă în viitor omenirea va continua să facă artă și teorie de artă – eu pariez că da – atunci aș paria și că într-o posibilă și mai generală clasificare arta abstractă ar intra în aceeași categorie cu cea tradițională. Practic arta abstractă este o unire a figurativului cu decorativul. După cum artistul tradițional găsește un colț de natură și îl izolează drept centru de interes prin care străbate divinitatea la fel și artistul abstract izolează o parte dintr-un șirag decorativ și proiectează acolo această divinitate. Dimpotrivă, arta discentrică este o artă eminamente atee fie că lucrează cu formele abstracte fie cu cele figurative respectând însuși spiritul ateu al omului contemporan. Temele religioase nu au fost abandonate întru totul însă nu mai au acea aură pioasă specific clasică ci au împrumutat lejeritatea și jovialitatea omului contemporan. irect la sursă.

Principalele asemănări sunt refuzul meșteșugărismului clasic. Dar diferența de abordare a acestei renunțări la clasica muncă în raport cu dezvoltarea tehnologiei industriale este una semnificativă și definitorie pentru fiecare. În arta figurativ-concentrică munca detaliată, atenția față de formă era un numitor comun iar posibilitatea de achiziționare a unei piese artistice de către un cumpărător era aproape imposibil de atins dacă obiectul nu era impecabil realizat. Brâncuși spunea și el că arta se face cu 1% talent și 99 % muncă deși

abstracționismul renunța la „balastul” figurației în favoarea „frumuseții pure”. O astfel de afirmație se datorează reminiscentelor tradiționaliste din mentalitatea dar și arta lui Brâncuși. Simplificarea și stilizarea formei propusă de abstracționism renunță la munca clasică formală specifică execuției însă mai păstrează implicațiile metafizice și trăirile interioare specifice mentalității tradiționaliste. Dimpotrivă, în arta discentrică simplificarea formelor este un act de întoarcere asumată și senină la ludicul infantil. Trăirile mistice ale abstracționismului sunt și ele abandonate. Arta abstractă renunță doar la calitatea formală a operei însă cea discentrică renunță și la meșteșugul formal și la „meșteșugul” spiritual. Chiar și atunci când recuperează tehnica și lucrează figurativ artistul discentric o face cu lejeritatea mentală specifică copiilor și nu preoților.

Arta discentrică însă s-a întors către figurativ de multe ori și chiar spre hiper-realism. Acestea sunt însă curente de graniță cu arta tradițională oricum. Dar chiar și așa, detaliile pe care hiper-realismul de exemplu le copiază din realitate au în ele ceva nonmetafizic, sec, cotidian spre deosebire de detaliile artei tradiționale care vor să refacă lumea ca sinteză între divin și pământesc.

Din punct de vedere filosofic se poate spune că arta discentrică e una concretă, se consolidează în jurul psihologiei, psihopatologiei și sociologiei în timp ce arta abstractă ignoră predilect aceste domenii în favoarea vechii metafizici. Nu așa fi făcut diferența între arta discentrică și cea abstractă dacă între artistul discentricist și cel abstracționist nu ar fi fost diferențe spirituale absolut decisive. Artistul abstracționist nu poate privi florile de pe masă sau stă cu spatele la geam pentru a nu vedea peisajul. El detestă materia, trăiește într-o lume ideală, are deficit de educație și relaționează greu cu semenii asemenea geniului tradițional. E îndeajuns de liber încât să respingă meșteșugărismul tradițional în favoarea unei atitudini esențialiste, aristocratoide însă în același timp e încă încorsetat în religie sau metafizică. E undeva la jumătatea drumului: nici ateu și nici credincios. Dimpotrivă artistul discentricist nu a primit educația sălbatică a artistului abstracționist. Prin el s-a manifestat educația modernă, liberă, permisivă. Din acest punct de vedere el e un om normal și nu un titan. Nu își dorește asta pentru că cumva știe că ceva e putred în această imagine. Artistul discentric s-a împăcat mult mai mult cu realitatea socială pe care o trăiește discentric, o afirmă și și-o asumă ca atare.

Clasificarea muzicii după criteriile de clasificare de mai sus

La muzică situația este mai specială deoarece ea este o artă abstractă prin excelență. Se poate spune că pictura figurativ-concentrică imită cumva realitatea, că arhitectura de acest gen folosește și ea soluții clasice de creare a unui spațiu locuibil (ea pare cumva abstractă deoarece trebuie să se supună unor criterii utilitariste), că literatura clasică folosește narațiunea oarecum documentarist, fără conflicte cu religia, știința sau simțul comun. Muzica nu face acest lucru. Ea nu imită ceva din natură așa cum face literatura sau pictura figurativ-concentrice. Cu toate acestea structurile tonurilor din natura, în special din cea interioară clasică (fără agitațiile puternice ale naturii interioare contemporane) se regăsesc în cele ale muzicii prin succesiunile notelor pe portativ. Uneori cântecul păsărilor poate fi considerat muzică, însă, paradoxal muzica respectivă este una care se poate înscrie în arta abstract-compozițională cum este cântecul cucului, sau la cea discentrică dacă sunetul nu este regulat. Muzica este o artă principial abstractă pentru că sunetul nu poate prin definiție să dea informații precise și descriptive despre un obiect așa cum o face văzul pentru artele vizuale sau imaginația (care cuprinde toate informațiile despre obiecte) pentru literatură. Muzica nu poate fi descriptivă la nivel de document. Caracterul ei abstract a făcut-o însă foarte apreciată de filosofi și teoreticieni în general. Și totuși muzica descrie și ea în anumite părți ale sale, mai mari sau mai mici iar apoi tema se dezvoltă specific prin procedeele tehnice instrumentului sau orchestrei. Muzica tradițională abundă de teme literare, iar traducerea în sunet a evenimentelor literare a fost mult timp interesul ei. Ascultătorul o privea ca pe un rebus pe care apoi să îl descifreze. În D.P.A. am arătat în ce mod o piesă muzicală poate fi reconstruită semantic pornind de la o mărturisire de-a lui Beethoven privind compunerea Simfoniei Destinului. Trebuie întrebat dacă nu cumva toate piesele muzicale importante au astfel de încrîptări în ele. Este foarte firesc să se întâmple așa din momentul în care considerăm arta ca o manifestare a psihicului și nu ca pe o manifestare carteziană unde omul ar avea rol de transmitător al mesajului divin. Astfel că o decriptare a mesajului muzical este o întâlnire cu psihicul ancestral incapabil să vorbească limba contemporană și exprimat printr-o comunicare specifică lui. Ceea ce vede fiecare, ceea ce interpretează, este mai mult decât un

exercițiu de imaginație, ci o decriptare a uori structuri anaclizate și suprapuse. Astfel că și pentru ea criteriile artei figurativ concentrice pot exista la fel de bine. Se poate vorbi despre dexteritatea tehnică, adică o ușurință nativă de manevrare a instrumentului dublată firește de reluarea identică a pasajului. Se poate vorbi de alternanța momentelor de calm cu cele de agitație. La fel ca în cazul artelor vizuale și literaturii, prezența amănutele, a diversificării prolixă este semnul major al spiritului figurativ-concentric. Descrierea acestor amănunte are ea însăși rolul de ordonare și supunere a lor către un centru de interes. Mai mult decât atât, muzica tradițională poate să imite stări sufletești pe care omoloagele sale literatura și artele statice nu le pot reda. De exemplu o emoție puternică se traduce muzical printr-un sunet ascuțit modulat specific posibilităților sale. Presiunea sanguină, agitațiile interne ale corpului sunt percepute direct la nivel auditiv. Artele statice nu pot decât să preia exterior, prin grimasele personajului o astfel de trăire interioară. În același fel literatura. Muzica însă merge direct la sursă.

Datorită caracterului său principal abstract în muzică este foarte greu de făcut diferențierea între forma figurativă și cea abstractă. Este mult mai ușor de izolat forma abstractă sau cea discentrică. S-ar putea astfel face astfel o diferențiere prin scăderea acestor două forme. Ceea ce nu se înscrie la forma abstractă și discentrică este automat figurativ-concentrică. Este clar că plasarea unei piese muzicale în zona abstractă sau figurativă stă la posibilitatea de interpretare a fiecăruia. Dacă în respectiva piesă se regăsesc atitudini de magie, îmbunare a spiritelor sau stimularea lor malefică totul cu aer de descântec (eventual cu instrumente rudimentare) atunci muzica e una primitivă. Dacă în ea se regăsesc valori clasice ca sentimente materne, de dragoste romantică, fragilitate, de măreție divină, eroism, dăruire, supunere, tragedie etc. ea poate să fie încadrată în categoria artei figurativ-concentrice. Dar dacă astfel de piesă inspiră agresivitate, repetiție obsesivă, bizarkerie dublată de simetrie și ordine, simplitate, etc. atunci ea este abstractă. (următorul pasaj a fost mutat aici din secțiunea „Reperete artei figurativ concentrice” din capitolul „ARTA FIGURATIV-CONCENTRICĂ”) Pot fi remarcate piesele de dragoste care vizează trăirea superioară, eventual metafizică a iubirii. Discursul muzical de tip figurativ poate fi adaptat la instrumente moderne, ca vechea muzică electronică (ce este

una eminamente metafizică), ambientală sau muzica rock lipsită de agresivitate. De aici se exclude tot ceea ce ține de ritmul consumist (limitat la o perioadă de cinci minute aproximativ), de agresivitate sau de posibilitate de dans lejer sau săltăreț.

Cuprinul întregii cărți

Următoarea parte

CONTRADICȚIILE,

ILUZIILE

ȘI

VIRTUȚILE

POSTMODERNISMULUI

(Ediția a II-a revizuită și adăugată)

Partea a II-a

Gabriel Baldovin

e2001 – 2006

vezi partea I

partea a II-a

SCURTE ASERȚIUNI DE ESTETICĂ A CURENTELOR

CURENTELE ARTEI FIGURATIV-CONCENTRICE

Arta egipteană

Arta mesopotamiană

Arta clasică greacă

Arta elenistică și romană

Arta bizantină

Arta indiană

Arta romanică

Arta gotică

Renașterea

Arta barocă și rococo

Neoclasicismul

Romantismul

Realismul

Arta figurativ concentrică în era contemporană; Cinematograful de gen Hollywood, desenele animate (cartoons) Graphic design, ASCII art, jocurile video, tehnicile de animație 3D și fotografia de familie și/sau revistă mesopotamiană

CURENTELE ARTEI ABSTRACT-COMPOZIȚIONALE

Impresionismul

Pointilismul

Art nouveau

Fovismul și expresionismul
Cubismul
Futurismul
Abstracționismul
CURENTELE ARTEI DISCENTRICE
Dadaismul
Suprarealismul
Expresionismul abstract și neoexpresionismul
Neoabstracționismul (discentric)
Arta pop și arta graffiti
Neorealismul
Arta obiectului (ready made, instalaționism, performance art, happening, body art, land art)
Arta cinetică
Arta video, foto și VJ art
Arta Op și iluziile optice
Minimalismul
Conceptualismul și arta teoretică
Clasificarea multiaxială a obiectului de artă partea a III-a
PROBLEMATICA TEORIILOR POSTMODERNISTE
CRITICA TEORIILOR POSTMODERNISTE
Postmodernismul ca afacere politică globală
O sumară introducere a multitudinii de viziuni asupra conceptului de postmodernism
Dilema ateism-credință în filosofiele postmoderniste
Critica pretenției de nouă eră a așa-numitului postmodernism
Alte contradicții ale postmodernismului
Probleme de autodefinire (ironică) a postmodernismului
Postmodernismul în viziune ecologică și multiculturală
Postmodernism sau nextmodernism
În ce mod ar fi posibil totuși postmodernismul
SCURTE ASERȚIUNI DE VIITOROLOGIE ARTISTICĂ
Neajunsuri perceptive cu privire la rolul artei
Individualismul ca scop al artei
Alte probleme ale postmodernismului, dar și perspective
Concret, la ce ne putem aștepta în viitor
SCURTE ASERȚIUNI DE ESTETICĂ A CURENTELOR
Odată cu revizuirea din acest an 2010 cred că legătura primului

capitol cu acesta s-a făcut mai strâns. În acest al doilea capitol dedicat descrierii curenților practic intru mai profund în amănunte în ceea ce privește clasificarea făcută în primul. Dacă în primul capitol făceam o descriere generală, abstractă a acestora iată că în acest al doilea capitol voi face o descriere concretă, individuală a fiecărui curent sau epocă artistică ce intră în componența unei categorii sau alta. Dacă în primul capitol principalul interes era să grupăm curențele și manifestările particulare într-o categorie (cea mai generală) în acest capitol interesul profund este să clasificăm o cutare manifestare sau gest artistic într-un curent care la rândul său se înscrie într-o astfel de categorie. Iată că putem aici distinge cel puțin 3 niveluri de generalizare: categorie, curent, gest artistic. Scopul unui astfel de capitol este acela de a atesta legăturile dintre curențele succedate de-a lungul istoriei, precum și suprapunerea lor peste categoriile estetice în care se integrează. Nu se poate face o analiză completă a acestor curenți în acest capitol deoarece ar rupe unitatea lucrării, de aici și caracterul lor incomplet. De aceea cititorul nu trebuie să se aștepte la o expunere exhaustivă, de genul istoriei artei în următoarele rânduri. Cu toate acestea relația dintre estetica curenților și istoria artei este identică cu aceea dintre sociologie și istorie. Prin urmare anumite referințe specifice istoriei artei totuși se vor face. Mai trebuie spus că analiza acestor curenți se face după modelul artelor vizuale și că de multe ori numele unui curent de aici nu corespunde nici principial și nici temporal cu același nume al unui curent din alt domeniu decât cel al artelor vizuale.

CURENTELE ARTEI FIGURATIV-CONCENTRICE

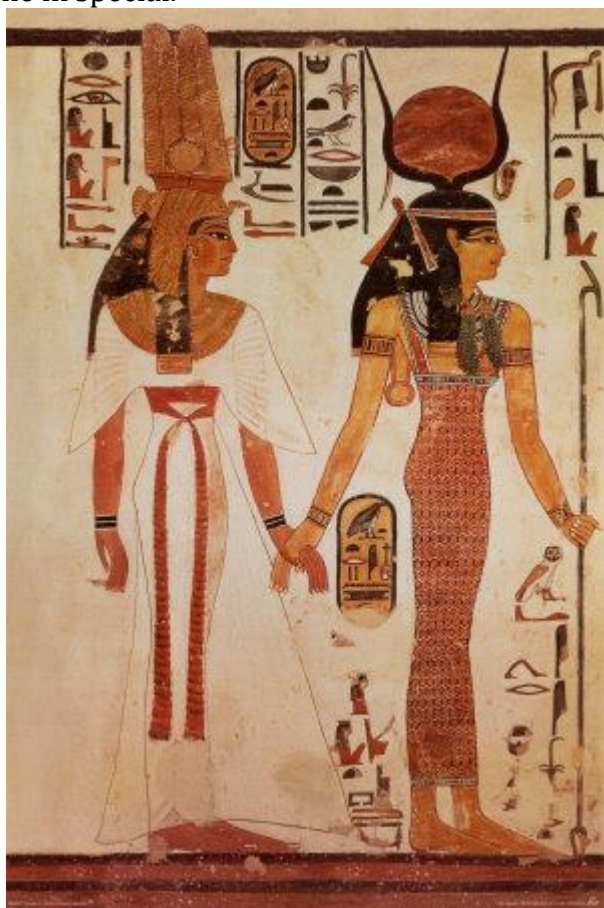
Arta figurativ concentrică se desfășoară în jurul clasicismului. Istoria artei l-a respins, l-a readus la modă și l-a depășit. Arta romanică și gotică sunt specifice respingerii sale, Renașterea și Neoclasicismul sunt specifice readucerii sale la modă iar Barocul, Rococoul, Romantismul sau Realismul presupun depășirea lui. Situația este destul de asemănătoare cu curențele secolului al 20-lea și chiar al fenomenului modei. La acestea se adaugă curenți ca arta egipteană, mesopotamiană sau cea indiană care nu au cunoscut niciodată clasicismul însă au făcut pași către el dinspre arta primitivă fiind curenți de graniță cu aceasta. Mai departe le voi analiza pe fiecare ceva mai amănunțit.

Arta egipteană

Arta egipteană are în sine toate virtuțile civilizației. Protejați de nisipuri și de mare dar cu o abundență economică remarcabilă (chiar dacă periodică), egiptenii au făcut o artă specifică stilului lor de viață. Au dispărut ca civilizație în momentul în care popoarele războinice i-au invadat. Nilul a fost motorul acestei civilizații. Sistemele de canale pentru irigații la revărsările Nilului au condus la creșteri economice masive. În fapt, ridicarea piramidelor ar fi fost de neconceput fără astfel de resurse. Este clar că fără o agricultură sistematică sistemele de canale nu ar fi fost posibile. De aici și implicația unui stat centralizat a existenței unui comandant investit cu autoritate care să coordoneze eforturile celorlalți. Egiptul antic este poarta către epoca clasică a lumii, trecerea către aceasta dinspre epoca primitivă. Oricum, egiptenii sunt primul popor care au gustat sâmburele clasicismului. Relicvele primitive se regăsesc în funcția religioasă a faraonului care nu este implicat direct în astfel de activități, în timp ce în epocile tradiționaliste funcția militară este implicată în cel mai înalt grad. Această condiționare religioasă are o tentă primitivă clară. Egiptenii credeau în descinderea din animalele sălbatice, în asimilarea sufletului prin consumarea digestivă, în reîncarnarea prin animale și în puterile supranaturale ale spiritelor animalelor și plantelor, idei specifice magicismului primitiv. Religia egipteană este una foarte puternică și asta se vede chiar și numai prin acele construcții în care egiptenii s-au implicat. Existența pericolelor naturale din partea animalelor sălbatice a determinat întărirea acestei religii ca posibilitate de a îmblânzi spiritele și natura dezlănțuită prin acele ceremoniale. Norocul producției depindea de revărsările periodice ale Nilului. Toate acestea erau considerate dispoziții afective ale spiritelor.

Arta egipteană este o artă a misticismului pe pământ. Fiecare gest este impregnat de sensul mistic. Legătura cu magia și cu hipnoza în special este decisivă pentru modul în care egiptenii au desenat ochiul (mereu văzut din față chiar dacă figurile sunt din profil). Firește că nu este greu de văzut că, în natură, ochiul din profil seamănă mai degrabă cu un triunghi. Ar fi putut reda foarte bine ochiul astfel însă acesta și-ar fi pierdut funcția hipnotică. Se știe că amânarea clipirii este esențială pentru inducerea somnului hipnotic către subiect în tehnica hipnozei. Ochiul devine atunci un contrast formal între negrul pupilei și albul globului, contrast ce se asociază cu dialectica trunchiului psihic. Ori numai redarea lui în formă de elipsă ar fi păstrat această

funcție magică. Mărimea lui atestă acest lucru. Iată cum religia se regăsește decisiv implicată în forma artei primitive în general și egiptene în special.



Putem deduce de aici importanța vieții de familie a egipteanului, complicatele brațe ale Complexului Oedip, legătura esențială cu mama și cu autoritatea în general. Pe de altă parte preferința pentru figurile din profil se explică nu numai prin ușurința tehnică a execuției dar și prin asemănarea cu cel animal. Profilul este maxima asemănare posibilă a omului cu animalul, iar legătura religioasă s-ar fi realizat mai exact prin acest mod de redare. Alungirea maxilarului este o altă caracteristică a portretisticii egiptene. Însă se pare că aici exista și obișnuința legării frontale timpurii a capului copiilor pentru a se alungi în timp. De asemenea inelele dispuse în jurul gâtului aveau rolul alungirii acestuia. O altă intervenție era operația în scopul realizării

unui strabism artificial la copiii cu filieră regală, ceea ce din nou atestă importanța religioasă a ochiului și funcția lui magică.

Legătura fundamentală copil-părinte se subînțelege prin proporționalitatea personajelor. Redarea celor de rang înalt în dimensiuni mai mari, ocupând o bună parte din suprafață atestă importanța timpurie pe care fiecare o dă părinților cu fixările emoționale decisive. Asta l-a făcut pe egiptean un om al educației infantile, un om al tradițiilor și al respectului față de părinți și strămoși. Acceptarea sistemului de viață este o consecință a acestei structuri afective. De aceea și Egiptul a dăinuit timp de câteva mii de ani. Pe de altă parte accentuarea lățimii umerilor prin redarea lor frontală este mai întâi un alt semn al maturității fizice (copiii au umerii mici) dar și un semn al funcției aristocratoide. Este clar că țaranul de rând părea mai degrabă cocoșat la fel ca și muncitorii din construcții.

Fixarea emoțională asupra liderilor prin proiecție parentală (așa cum o înțelege Freud) este redată prin importanța acordată mâinilor. Psihologia mâinii egiptene este o psihologie a portretului. Măinile desenate, pictate și sculptate dăruiesc, binecuvântează și aduc fericire. De asemenea ele tind să fie supradimensionate. Măinile sunt și ele obiecte de investiție emoțională infantilă în ceea ce privește mama. În relația cu mama, mâinile vor părea mai mari datorită percepției vizuale în perspectivă. La Rodin ele chiar se izolează, devenind autosuficiente. Oricum, redarea lor în situația de generozitate este în măsură să accentueze condiția divină a liderilor, în special a faraonului care ia postura zeului aducător de bunăstare, la fel cum părintele este pentru copil.

Arta mesopotamiană

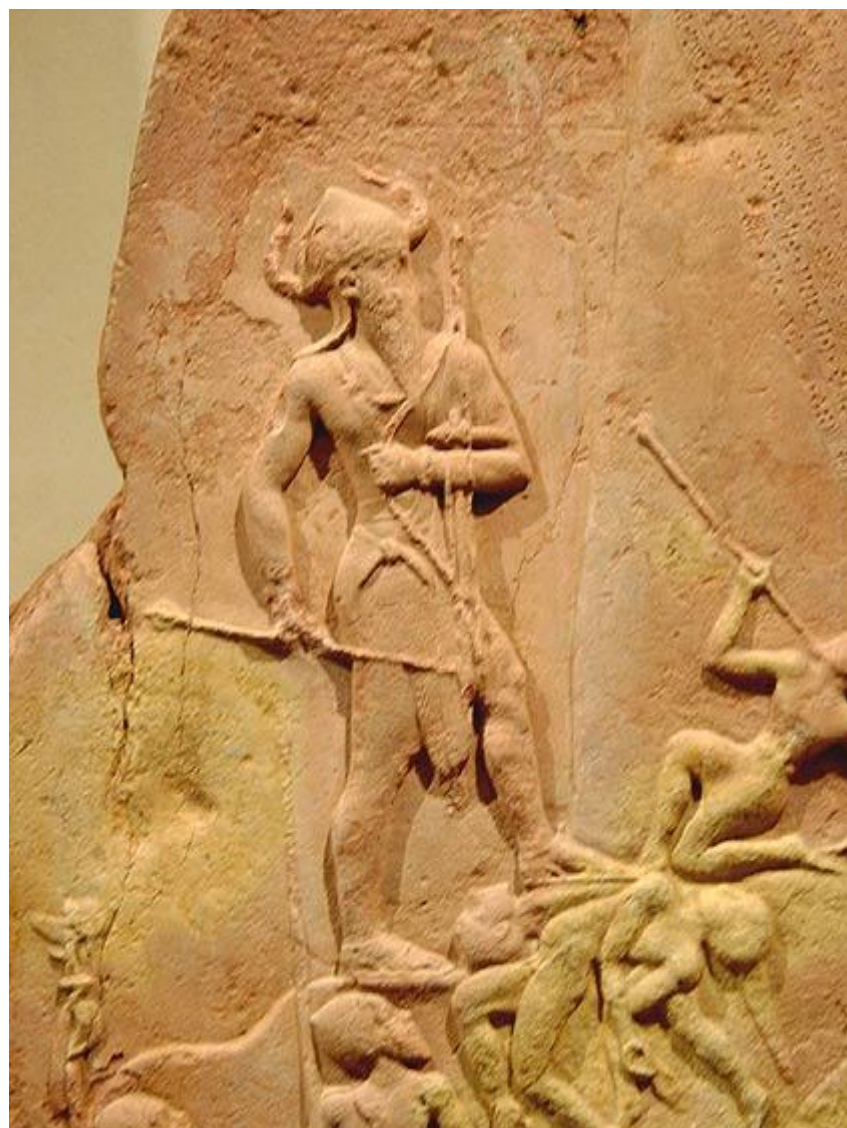
Față de arta egipteană care este o artă a calmului și a atemporalității, aceasta este exact opusul ei. Prin ea transpare războiul și agresivitatea la fel cum acestea transpar în lucrările expresioniste. De fapt ideea conform căreia expresionismul s-ar fi născut aici nu este străină de realitate. Apoi este realmente greu de distins un stil propriu pentru unul dintre popoarele care au înflorit pe meleagurile din jurul Tigrului și Eufratului. Poate doar tematica este aceea care ajustează un ciclu de piese către un anumit popor. Însă spiritul războinic, cu valențele sale se regăsește oriunde în această artă. E greu de înțeles chiar cum ar fi putut să existe în scurtele perioade de odihnă și pace care au urmat instituirii imperiilor provizorii. Parcă totul stă la pândă

aici, există o suspiciune generală, o neliniște și o lipsă de armonie tipică. Ochiul erotic și mistic al egipteanului aproape că nu se vede la ochiul desenat de mesopotamieni la fel cum stilul de viață al egipteanului ferit de invazii externe este diferit de cel al mesopotamianului neprotejat de granițe naturale. Ochiul din arta mesopotamiană nu este un ochi al încăperilor misterioase, a templului investit cu respectul religios, ferit de razele soarelui, ca la egipteni, ci este un ochi călit de soare, ascuns sub sprâncenele păroase și neîngrijite, un ochi care este format de arșița câmpurilor și deșerturilor bătute de campaniile de cucerire.



Artistul este atent mai curând la barba și la elementele care acoperă capul, la armura sau veșmintele războinice în general. Sufletul se estompează în fața simplei existențe de tip militarist. Numărul contează și nu valoarea, cantitatea în fața calității. Egipteanul reprezenta pe faraon în fața poporului prin supradimensionare, aici dimpotrivă, numărul este totul. Dacă cineva poate să lupte, atunci acest cineva este important, este necesar pentru a fi luat în armată iar o armată numeroasă este decisivă în bătălii. Atenția la detalii nestilizate

dar și senzația de reprezentare mecanică este tipică pentru o astfel de artă. Ea lasă să se audă parcă tropotul cailor și gesturile brutale. Puținele scene de procesiuni, de oferire de ofrande către zei, în fața abundenței de scene de război pun întrebarea asupra rolului divin al războiului însuși. Incapabili de a stiliza singurele ieșiri din zona reprezentării realului (și aici am în vedere în primul rând al cincilea picior al taurului în mișcare) aceste scene au funcție dinamică ele însele. Acesta este un dinamism care pare să fie unul al succesiunii puterii pe acele locuri.





Arta clasică greacă

Grecia antică este unică în istorie. Firește că fiecare popor este unic la fel cum fiecare om este unic însă unicitatea lui este o prospețime nativă un soi de copilărie căreia nu i se poate reproșa nimic. Și cel mai fanatic comunist nu ar putea împrășca cu noroi în

sistemul sclavagist grec. Actele oribile, abuzurile, nedreptățile par a fi efectiv estompate de naivitatea vie a mentalității clasice grecești. Cea mai groaznică teorie despre dreptul de exploatare pare frumoasă în gura chiar a unui Aristotel care totuși a fost un om al științelor exacte. Exprimarea directă și echilibrată a sinelui atestă într-adevăr un suflet curat în sensul clasic. Și cu atât mai uimitor este acest fapt cu cât mitologia greacă pare să fi anticipat realități socio-umane specifice modernității. Figurile unui Apollo, Dionysos, Sisif, etc., sunt familiare spiritului modern, ei sunt colegi de-ai noștri contemporani, vorbim cu ei, le reținem amănunte comportamentale și vestimentare. Când te gândești la greci te gândești la mitul eternei reîntoarceri, la déjà vu.



Și totuși civilizația grecilor antici este un moment al istoriei ca succesiune nedefinită și ireversibilă a faptelor. Condiționarea tehnologică și mai ales geografică a fost totul. Nevoia de calm, liniște, unitate și permanență a fost dictată probabil de faptul că, cel puțin inițial, călătoriile au fost cam greu de făcut. Poate că a contat și faptul că expedițiile militare erau greu de făcut între atâtea insule. Numai așa

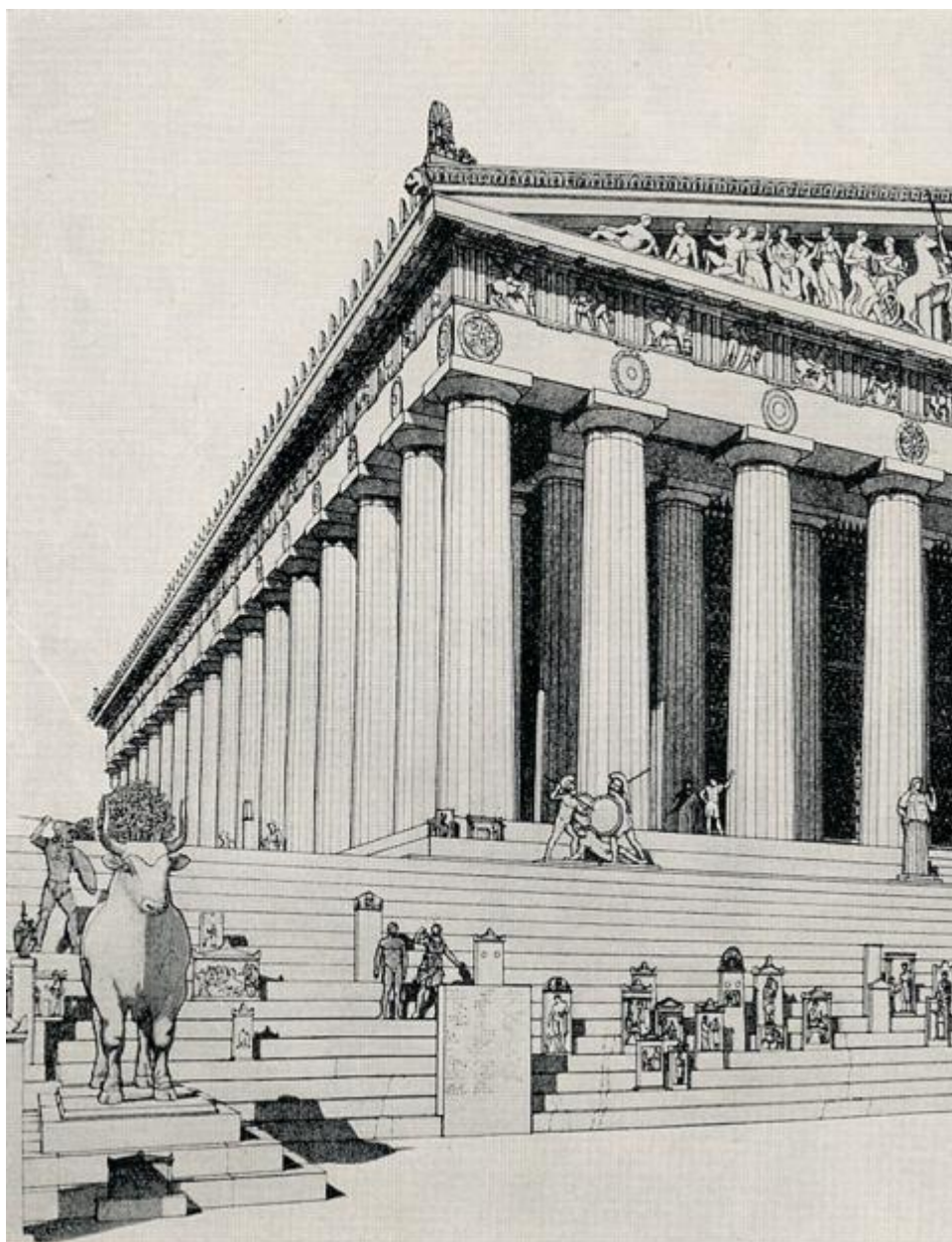
se explică de ce în mileniul I î.e.n. mai existau populații incapabile să se apere în fața atacatorilor. Invazia doriană a arătat acest lucru. Altele au fost condițiile aici față de cele dintre Tigru și Eufrat. E adevărat că ulterior grecii și-au făcut flotă și armată în toată regula dărăcește lucruri au adus cu ele și decăderea lor. Și aici Atena este cea vizată în principal. Totuși sufletul grec s-a păstrat cel puțin ca reflex sau ca snobism chiar și în acele timpuri. Nietzsche are dreptate atunci când se gândește cu nostalgie la presocratici, deși filosofia nu are niciun rol aici. El deplânge spiritul acela necorupt dar probabil că nici acesta nu ar fi putut rezista. Întărirea ateniensilor a fost dictată de rațiuni social-politice, iar faptul că în secolul V î. e.n. au ajuns vârful civilizației atestă resorturile plurivalente ale acestui popor.

Arta greacă a fost o artă ce a evoluat rapid de la formele egiptene pe care grecii vechi le-au preluat. Dar democrația ateniensă a avut ceva tipic, ceva ce face din societatea ateniensă o societate diferită, specială. Artiștii proveneau din medii nobile și numai sculptura, cu latura ei ergotică, făcea deseori abstracție de această regulă. Arta era comandată de comunitate și, în bună parte, avea scop religios. Scutul cultural al artei așa cum exista în celelalte societăți tradiționaliste nu exista la greci decât din punctul de vedere al religiei. Dacă arta avea funcția de a tempera revolta sclavilor, această funcție exista din considerente principal religioase. Tocmai de aceea grecii nu au încercat să facă o artă magnifică, colosală, ci una frumoasă, una tangibilă monistă. Artei grecești îi lipsește misticismul dar frează viața și vitalitatea în ea. Idealul de frumusețe este tiparul, modulul, este numitorul comun care reiese din preluarea diferitelor părți din corpul diferitelor persoane. Poți vedea în piață o tunică frumoasă, o mână frumoasă, niște ochi frumoși, o talie frumoasă. Arta devine la greci puterea de a fixa toate acestea, de a le izola și impune spre atenția tuturor. La fel se întâmplă și cu arta ready-made, unde artistul pur și simplu alege din realitate arta. Frumusețea naivă și simtă a grecilor parcă se află la ani lmină distanță de frumusețea realizată chirurgical la Hollywood în scop propagandistic și comercial.

Frumusețea artei grecești este frumusețea vieții grecești. Este frumusețea climei Greciei antice, a laptelui și a mierii cu care se desfătau grecii. Este cea a vinului pe care ei îl beau cu nonșalanță. Iernile sunt blânde iar soarele strălucește suficient pentru a-l fi făcut pe grec să își dezvăluie corpul. Acesta trebuia să fie un adevărat

costum, iar gimnastica era croitoria lui. Cum ar putea fi o civilizație pentru care munca brută era o rușine rezervată sclavilor? Au existat filosofi care să caute adevărul. A trebuit în mod clar să existe și oameni care să găsească frumusețea. Bucuria vieții este mult spus. Această sintagmă are ceva maniacal, are încorsetările vieții moderne. Frumusețea vieții, ca viață a căii mijlocii: acesta este numitorul comun al artei grecești. Când trăiești în Grecia antică nu îți mai poți dori decât ca viața să rămână astfel pe vecie. De aceea nu cauți să fi genial, ci doar să păstrezi frumusețea vieții, chiar dacă pentru noi, modernii, acest lucru nu înseamnă ceva genial.

Căutarea și înțelegerea formelor anatomice face parte din interesul erotic profund al grecului. S-a vorbit mult despre parafilia grecilor. Totuși aceasta nu poate fi pusă pe același plan cu cea din zilele noastre. Deși fizică (numai filosofii au fost cei care au ornamentat-o spiritual aposteriori) parafilia antică este un soi de familiaritate, de comunicare specifică acestor timpuri. Fără îndoială că latura psihopatologică exista și anume în funcția femeii închisă în casă, adică în anularea împlinirii ei nu ca elită, ci ca om în sine. Ar fi greșit să se ia drept efect al parafiliei situația femeii. Pur și simplu grecul este omul acțiunii, al depășirii de sine, iar feminitatea este una a echilibrului a conservării. Frumusețea grecească nu este ceva care stă în pat ci este una activă, dinamică. Așa s-a construit Acropolea. „Primăvara” lui Boticelli nu are ce căuta acolo. Femeia frumoasă pentru grec este cea cu arcul în mână sau cea cu armele de război. Grația feminină împletită cu virtuțile masculine ale curajului, forței, nonșalanței, este o combinație irezistibilă pentru grec. Dar, firește, implicarea factorului psihopatologic ca urmare a stigmatizării valorilor feminine (modelul parafiliei ca persistență a libidoului sexului opus pe filiera descendenței este arătat în D.P. A.) este reversul ce a dus la pieire, alături de alți factori, societatea greacă clasică.



De aceea trebuie totuși diferențiată parafilia de acum aproape două milenii și jumătate de cea de astăzi, cea prinsă între atâtea refulări. Într-o climă caldă corpul omenesc va fi devenit interesul principal la greci. Atenția pentru el a făcut ca trecerea de la formele brute preluate de la egipteni la cele propriu-zis clasice să se facă

aproape brusc. Poate fi aici invocată și concepția platoniciană despre dragoste ca diferență emoțională între iubit și iubitor. De aici și autosuficiența personajelor din sculptura clasică. Impersonalul este de fapt universalul. Omul universal, zeul, iată dragostea mare a grecului.

A face artă clasică în postura de avangardă, (în sens de ceva făcut fără ca aceasta să fi existat înainte), este în măsură să stârneasce evlavia omului tehnologiei. Căci arta figurativ-concentrică a avut oricând canale de comunicare cu segmente diferite ale istoriei omenirii. Artă greacă are acel paradox al primordialității clasice, adică a unirii clasicismului cu experimentul. Această aromă este sensul reperelor artei în general.

Calmul și imperturbabilitatea personajelor din sculptură este segmentul general de încredere în ordinea statului. Nevoia de ordine s-a văzut și în înflorirea filosofiei grecești, care o caută sistematic. Mândria grecului tinde în special să se opună umilinței sclavului, iar teoria dreptului (divin) de exploatare avea nevoie de această obiectivare. Din păcate individualitatea a fost pusă în fața unui pat al lui Procust, ceea ce se va repercuta asupra viitorului Atenei în special.

Un element care este în stare să producă o durabilitate foarte elocventă este canelul. Săparea canelurilor în coloane era în stare să îi producă acesteia o suplețe în plus. Lucrurile se datorează ritmului acestora care imită pe scară restrânsă însuși ritmul coloanelor. Dar, fără îndoială că grecii nu se gândeau neapărat la astfel de reguli abstracte. Însă este clar că nu suportau masivitatea neelegantă a rotunjimii brute așa cum exista ea în Egipt. Sunt teorii care susțin că existența capitelului ionic s-ar explica prin iedera care ar fi crescut pe coloanele templului arhaic din lemn. În acest caz, volutele ionice ar fi o stilizare a posibilelor încovrigări pe care iedera le-ar fi produs. Însă și canelurile s-ar fi putut explica astfel. Totuși este greu de crezut că ea ar fi fost lăsată să urce pe coloane pentru că astfel putea să le putrezească. În sfârșit coloanele apar abia la templele din piatră. Ele aveau rolul să preia din greutatea acoperișului care, plasat direct pe ziduri, le distrugea în timp, datorită șocurilor (seismice). Cred că rezolvarea acestei probleme stă în cariatidele Erechteionului (personaje feminine ce susțin acoperișul pe cap așa cum femeile susțineau vasele). Faldurile acestora, la fel ca faldurile personajelor din sculptura clasică în general, arată la fel ca și canelurile coloanelor în ceea ce privește sentimentul estetic. Deci se poate presupune că

apariția canelurilor se datorează nevoii de umanizare a rigidității simplității clasice. Coloanele s-au umplut de șanțuri verticale transversale care par a fi draperii stilizate. Grecii au adus multe inovații în materie de templu dar coloanele canelate reprezintă cea mai durabilă și mai decisivă contribuție.

Arta elenistică și romană

Arta elenistică înseamnă exacerbarea, exaltarea individualității în defavoarea comunității, la polul opus celui al clasicismului grec. Încrederea în ordinea statală și religioasă se va fi dezintegrat. Sclavii s-au răsculat, sofștii au găsit fisuri în mentalitatea tradițională, dreptatea era un concept în postură de a fi rejudecat. Superioritatea omului liber față de sclav nu mai era susținută, existând sclavi cu virtuți ce nu se mai regăseau chiar la unii oameni liberi. Războaiele și alianțele rupte, corupția și lașitatea s-au impus profund în stat. Au înflorit acele calități care vor fi dovedit spirit practic și receptivitate față de noile inovații tehnologice. Atena va fi ocolită de noile rute maritime fie din motive de siguranță, fie din motive tehnice. Comerțul s-a dezvoltat suficient iar la romani arta războiului a reușit să aducă același efect, respectiv îmbogățirea unei aristocrații specifice care va determina o artă figurativ-concentrică tipică, după modelul definit mai sus.

Construcțiile se vor înmulți dar vor pierde monumentalitatea. În schimb se simte la tot pasul nevoia de ornament ca omoloagă nevoii aristocratoide de emfază, de etalare și complexitate. Stilul ionic și, mai ales, varianta corintică a sa, este preferat. Arta elenistică și romană este o artă abilă, dinamică. Marile sisteme metafizice nu se mai făceau. Romanii nu obișnuiau să filosofeze dar în schimb preocupările teoretice din domeniul juridic au arătat un spirit practic specific. Sculptorul elenistic are o dexteritate tehnică desăvârșită însă apelul la patetism face ca el să devină superficial. Căutarea absolutului se face cu instrumente fragile, artistul fiind lipsit de demnitatea clasică. Abuzul de amănunte, abuzul de individualitate este specific unei astfel de arte. Copiile după clasicismul grec erau la ordinea zilei într-o încercare disperată și sobă a olgarhilor de a se apropia de spiritul apolinic al clasicismului grec. Dexteritatea meșterului anonim din cultura romană și elenistică este una mecanică. Va fi crescut în valoare portretistica dar superficialitatea predomină. Uneori însă apar opere ce pot sta în epoca clasicismului grec, ca o tresărire de orgoliu a lumii

elenistice. Lumea nu avea timp însă să țină minte autorii acestor piese așa că au rămas anonime. Grupul fiilor și tatălui Laoccon este un astfel de exemplu.



Laocoon

Romanii totuși evită să facă exces de zel în arhitectură de cele mai multe ori căci stilul ionic are o limită practică. Dar, fiind excelenți constructori, ei au reușit să facă o arhitectură unitară iar adoptarea

arcului de cerc ca element arhitectural a făcut ca rezultatul să fie unul de durată. Construcțiile romane nu au egoismul elenistic, ele își păstrează masivitatea și sunt îngăduitoare și integratoare cu masele. Statul este cel care le-a construit. Asta a făcut ca ei să construiască mult. Organizarea și spiritul practic i-au făcut stăpânii lumii dar, în cele din urmă, interesele politice diferite ale politicienilor Romei, jocurile de interese și pierderea entuziasmului soldaților la presiunile tot mai acute ale popoarelor cucerite anterior au dus la dezintegrarea treptată a imperiului. Religia a fost lipsită de misticism și de pasiune. Formalismul ei a scăpat din cuprindere pe cei ce vor fi devenit martirii creștinismului, de exemplu. Soldatul de rând, supus rigorilor militare, nu vedea cu ochi buni excesele perioadei imperiale iar o religie asemenea creștinismului era în măsură să îi atragă corzile sufletului său însetat de afectivitate. Sciziunea socială între cetățenii ce locuiau în insulae și cei care trăiau în villae a fost un factor erodant al societății romane. La fel și pentru elenism, lipsa de coeziune socială a făcut din noile cetăți o pradă ușoară pentru barbari. Cultura elenistică și romană nu este o cultură a libertății așa cum a fost în clasicismul grec ci este o cultură a puterii organizate. Astăzi, când suntem pur și simplu sufocați de cultură organizată suntem sedși de rinele romane de multe ori pentru că ne duc cu gândul la propria noastră cultură.

Arta bizantină

Arta bizantină este arta creștină a Imperiului Roman de răsărit. Dacă arta romană este în special o artă terestră, pragmatică, cea bizantină este o artă splendidă. Constantinopolul este un soi de sistem izolat în lumea de după Hristos. Religia creștină îi este și născătoare și ucigaș. Împăratul roman a acceptat ușor noua religie pentru că îi oferea puteri sporite. De fapt îi oferea putere absolută și i se recunoștea funcție divină. De asemenea, amenințările la adresa lui erau eliminate în ceea ce privește originea interioară a cauzelor prăbușirii imperiului. Creștinismul, asemenea tuturor religiilor nu a luat în calcul că lumea se poate schimba, că poate evolua tehnologic. Pentru creștinism lumea de pe pământ este dialectică, contradictorie, particulară, distructibilă iar cea divină este perfectă, platoniciană. Lumea terestră este o luptă între bine și rău iar cea divină este o armonie eternă.

În arta bizantină conceptul de „evoluție” nu există, ci doar cel de schimbare radicală datorată războiului, cu pierderi sau câștigări de

lupte. Timpul nu este vertical, ascendent, ci doar orizontal, ca o călătorie. Pașii se succed asemenea generațiilor. Pe nicăieri în marile texte biblice nu se spune „și a inventat o mașină care a schimbat fața neamului omenesc”. Probabil pentru că invențiile decisive erau foarte rare. Ca orice mare imperiu și imperiul bizantin și-a dorit să devină mai puternic și după aceasta să își consolideze poziția pentru totdeauna. Este un fel de acces masculin tradițional, inițial revoluționar dar transfigurat brutal ulterior într-unul feminin, conservator.



Imperiul bizantin și-a dorit să fie mai puternic decât cel antic de la Roma. De aceea capitala s-a și mutat în Constantinopol pentru a produce o ruptră psihologică de Roma. Sfânta Sofia a fost menită să fie cel mai mare lăcaș de cult, se știe. Iar faptul că ea a devenit mai mare decât Panteonul de la Roma a fost totul. Soluțiile ingineresti în materie de arhitectură, respectiv boltirea în cupolă pe pandantive, au facilitat un astfel de obiectiv.

Apariția picturii pe panou, a icoanelor, a fost dictată de mentalitatea religioasă. Cunoștințele anatomice s-au pulverizat ca și interesul erotic al preotului care pictează. Senzația de misticism există însă la tot pasul. Ochiul capătă la bizantini valențe mistice nemaiîntâlnite în istoria artei. Gura este mică, chiar infantilizată. La fel și nasul. Uneori poate apărea caracterul ființelor extraterestre din literatura science fiction. Trăirea interioară intensă, copleșitoare, chinuitoare chiar, face din personajele pictate niște ființe bizare, împletite între barierele materiei și absolutul spiritului. Din punct de vedere tehnic arta bizantină face pași decisivi înapoi către arta primitivă, refuzând dexteritatea tehnică a culturii elenistice și romane. Întoarcerea la primitivism este însuși mesajul creștinismului originar care în cele din urmă a dăruit Imperiul Roman.

Dar culoarea picturii bizantine are o puternică tentă afectivă. Brunurile, siennele și ocrurile sunt explozii emoționale de factură maternală. Nevoia de afectivitate este o nevoie ce derivă din condiția sclavului roman devenit sclav bizantin. Acesta a putut să întoarcă drumul istoriei pe albia afectivității, a emoționalității puternice și a misticismului halucinant după ce impasibilitatea romană, pragmatismul și, la sfârșit, desfășurarea ei, a dus la sentimentul de pulverizare socială. Apariția unui mare număr de preoți cu viață ascetică a înlocuit costisitoarea aristocrație romană. Corpul politic al Constantinopolului era în genere restrâns și se prelungea vizibil în cel militar. Firește că bogățiile aduse de la Roma au anulat campaniile intense de cucerire practicate în perioada precreștină a imperiului. Asta este în fond și contradicția care a dus la slăbirea sa. Imperiul bizantin a provenit dintr-un lăcaș păgân. El s-a constituit pe virtuțile celui precreștin în ceea ce privește forța financiară, bogăția, în general devenind astfel opusul originii sale. Dar el nu ar fi putut exista fără această origine. Anularea ei ar fi însemnat sinuciderea.



Sf. Sophia

Bizantinii au avut un respect nemaîîntâlnit pentru divinitate, au creat o artă fastuoasă dar dedicată divinității, cu un respect minim pentru materie. Totul parcă curge, strălucește și purifică. Apa este un fel de divinitate a materiei în sine. Ea are semnificații maternale și divine, este investită cu un erotism metafizic, domesticit în fluiditatea rugăciunii. Lipsa de emfază fizicalistă de tip baroc lasă totuși loc pentru o emfază spirituală esoterică ce a atras atenția lumii întregi. Atmosfera edenică a fântânilor arteziene bizantine, ca urmare a influenței orientale (și, în special, arabe) asupra gustului bizantin a

făcut într-adevăr din Constantinopol un Rai pe pământ.

Asta a fost și cauza sfârșitului imperiului. Invidia lumii medievale asupra faimei Constantinopolului a fost cauza acelei emfaze esoterice a mentalității bizantine. Constantinopolul a devenit asemenea unui microorganism între microbi, sortit pieirii. El a devenit ținta idealurilor de cucerire ale musulmanilor sau creștinilor occidentali deopotrivă. Bizanțul va fi ajuns victima propriei autoidealizări stârnind un interes mai mare decât putea suporta. Cruciadele l-au slăbit iar musulmanii i-au dat lovitura de grație. Istoria se repetă. Constantinopolul poate fi considerat un Egipt european, un neoegipt.

Arta indiană

Și aceasta este direct legată de civilizația pe care s-a grefat la fel ca și cea egipteană. Civilizația indiană a fost protejată la nord de munții din nord, și de ocean din sud. Astfel de așezări au fost binecuvântate iar războaiele de tipul celor occidentale au fost necunoscute în India comparativ cu aceeași perioadă. Popoarele din Asia Mică nu au putut învinge totuși armatele indiene care beneficiau de aportul decisiv al elefantului. India, în perioada de apogeu, a fost un paradis. Natura a fost îngăduitoare iar viața a fost pur și simplu frumoasă. S-ar părea că toate condițiile întemeierii unui clasicism au fost realizate. Dar diferența față de clasicismul grecesc stă tocmai în absența dualismului stăpân-sclav. În fapt dualismul mentalității occidentale din acest dualism sociologic pleacă. El se termină cu terifiantul dualism între sexualitate și spiritualitate ce a erodat sufletul occidental.

Cultura indiană nu a cunoscut un astfel de dualism nici în religie și nici în viața de zi cu zi, chiar dacă este normal să fi existat exploatați social. De aceea hinduismul este religia care se împacă foarte bine cu sexualitatea iar falusurile ca și scenele erotice abundă nonșalant. Se poate spune că clasicismul grec acceptă o sexualitate postludică ostentativ de calmă iar personajele nu au o grație de stăpân. Latura dionysiacă a acestui calm există și ea undeva, este occidental specifică. Bucuria vieții din arta clasică greacă anunță totuși psihologismul elenistic, neliniștea acesteia. Dimpotrivă bucuria vieții indiene, deși lipsită de profunzime tehnică, este totuși una a libertății depline. Calmul grec este o fericită îmbinare a sexualității cu spiritualitatea, o unitate incredibilă, ideală însă acceptarea senzualității este la indieni cerută de religie chiar. Abundența de elemente din arta lor este o

nevoie lipsită de aroganța spiritului apolinic dar și de reversul ei dionysiac. Este un fel de cale mijlocie, un primitivism. Aici nu există nici rafinamentul aristocratoid al egiptenilor dominați de cultul lor asupra zeilor și de umilința în fața măreției lor.



Sf. Sophia

Existența unui faraon sau rege căruia să îi fie acceptată orice dorință, fapt care se datora descendenței sale divine a implicat automat și existența unor oameni inferiori care să nu își poată permite

acest lucru. De aceea erotismul artei egiptene este unul dualist, de pioşenie în faţa superiorului, unul infantil de supunere naturală în faţa autorităţii parentale. Lăţirea umerilor la egipteni este opusă îngustimii lor la indieni. De aici şi cultul egiptenilor pentru maturitate şi superioritate. Pornind de la superioritatea faraonului, femeile de rang înalt egiptean au ştiut să se adapteze unei cochetării rafinate, exoterice. Astfel că în pictură, arta egipteană are acea unitate stilizată lipsită de detalii inutile. Cea indiană este lipsită de această unitate fapt ce atestă mai puţina importanţă acordată conducătorilor pe care o aveau indienii spre deosebire de egipteni. De fapt coordonarea săpării canalelor de irigaţie trebuia să se facă perfect la egipteni. Vegetaţia abundentă din India nu a permis o astfel de cristalizare. Apoi în India nu au alternat perioade de abundenţă cu perioade de sărăcie şi nu s-au cunoscut succesiv foametea sau nevoia de consum a unei producţii prea mari, nevoie care să se transforme în cultură. De aceea centralizarea nu s-ar fi putut face ca în Egipt.



Persistența explicită a erotismului în arta indiană a fost interpretată greșit de lumea occidentală. De fapt cultura indiană îi acordă acestuia rolul pe care îl merită, de cea mai puternică voluptate. Dar nu singura. Indianul nu este încorsetat în tradițiile nevrotiforme occidentale. Libertatea sexuală de aici are ceva din cea primitivă care, în ciuda interdicțiilor secundare, rămâne la o naturalețe specifică. Analizând mitologia indiană se poate vedea o tendință cosmogonică superioară în fața celei erotice, de formă psihologică, așa cum există la occidentali. De aici și caracterul filosofic profund al religiei hinduse și budiste față de psihologismul etic și familial al creștinismului. Barocul secolelor XVI-XVIII în arhitectură arată o apropiere de detaliile luxuriante din arhitectura indiană. Aristocrația occidentală a avut până la revoluția franceză coordonate istorice care se apropie de exotismul stilului de viață indian din această perioadă. Combinația între fast și „depravare” are ceva din libertatea orientală. Apoi, religia acceptată formal doar pentru a-și apăra clasa a făcut ca nevoia de amănunte să fie o nevoie de evadare într-o realitate luxuriantă. Dar aici tradiția occidentală nu a putut fi uitată iar barocul occidental are o anumită rigiditate încă, una afișată formal și chiar ipocrit (să ne gândim la obiceiul aristocrației de a merge la biserică). Lumea occidentală nu va tolera așa ceva.

Pentru India această luxurianță este parte din cultura ei. Să ne gândim numai la rolul șarpelui, care pentru occidental reprezintă răul întruchipat, simbolul penisului și al perfidiei, în timp ce în mitologia indiană el are un rol opus, este sfânt. Brațele femeilor din arta indiană au acea rotunjime și contorsionare a șarpelui. Dansul feminin indian realizează astfel de unduitoare mișcări ale mâinilor. Celebrul personaj patron al dansului prezentat cu mai multe mâini atestă o astfel de încolăcire voluptuoasă de unduiri. Dar această voluptate nu este una psihopatologică ci una pur și simplu naturală. Lucrul acesta este greu de înțeles pentru consumatorii de pornografie occidentali care oscilează între austeritate excesivă și dezinhibiție psihopatologică. De fapt, am spus-o și o voi mai spune, aceste două extreme sunt ca paginile unei file. În fond lipsa de răspuns militar a făcut ca India să nu devină un imperiu la fel de monumental ca Egiptul, cel puțin din punctul de vedere artistic.

Arta romanică

După ce Imperiul Roman s-a scindat și după ce latura sa vestică

a decăzut, Europa a fost cuprinsă de instabilitate. Arta romanică conține în sine acest tip de obscuritate. Răceala romanică lasă să se întrevadă o teamă patologică și o lipsă elementară de grație. Se poate spune că arta romanică este o artă oficială a catacombelor, sau omoloaga deasupra de sol a artei catacombelor. Construcțiile rigide se datorează unui lucru esențial: nu exista un imperiu care să țină la distanță de porțile capitalei dușmanul. Nu exista acel sistem imunitar social al statului clasic care să țină eventualii cuceritori în afara comunității așa cum microbii pot fi ținuți în afara organismului. În acele vremuri tulburi era nevoie de construcții masive care să suporte eventualele atacuri. Grosimea zidurilor făcea ca un volum uriaș de muncă să fie depus aici. Orice încercare de modulare a unei astfel de suprafețe era inutilă în situația în care asupra zidurilor se catapultau bolovani. Austeritatea era chiar un mod de amenințare a dușmanului.

Religia creștină deja avusese timp să pătrundă suficient în Europa. Ea avea oroare față de flexibilitatea și „imoralitatea” greco-romană. De aceea se poate spune că arta romanică este un Bauhaus medieval. Lipsa de apetență pentru artă, sentimentul de apatie în fața valorilor ei tradiționaliste, precum și interesul pentru util face această conexiune. Arta romanică este direct dependentă de apariția castelului cu fortificațiile sale. După cum am mai spus aici se adaugă și acest tip de repulsie față de antichitate ca directivă generală a religiei.

Însă particularitatea arhitecturii romanice se leagă de o inovație tehnică decisă de predispoziția defensivă a spiritului medieval. Ea constă în apariția navelor laterale, adică a șirurilor de coloane interioare care susțineau acoperișul la fel cum o făceau pereții laterali. Fără acest șir de coloane pereții laterali cedau greutateii acoperișului. Bazilicile romane au avut această soartă și aici au apărut primele colonade interioare. Construcțiile romanice însă au folosit din plin acest plus tehnic față de simplitatea construcțiilor romane de tip bazilical. Și totuși acest plus tehnic nu reprezintă o noutate. Templul grecesc are exact această soluție a susținerii auxiliare prin colonadă, însă zidurile erau poziționate în special în interior iar cele mai puternice coloane în exterior. Cultura medievală și cea greacă antică sunt reflectate direct de aceste modele tehnice. Deschiderea grecilor, deschiderea lui Venus și a altor personaje ce nu ezită să își etaleze apolinic nuditatea, este opusă închistării și împopoțonării medievale

cu haine, începând de la centura de castitate până la ultimul rând de veșminte.

Experiența războiului a făcut din construcția romanică un organism defensiv perfect. Templul grecesc putea fi distrus, coloanele exterioare au o anumită fragilitate omoloagă cu fragilitatea naivă a grecului în stare să se accepte așa cum este. Deși din multe temple au rămas doar coloanele, totuși nu trebuie acceptat că acestea erau automat mai puternice decât zidurile propriu-zise ci doar că acestea au fost mai ușor de preluat în construcțiile ulterioare. Este mult mai ușor de distrus canelurile, de spart unele părți din ele, datorită fragmentării lor în moduli. Acest lucru se poate face mult mai greu în cazul zidurilor propriu-zise cu atât mai mult cu cât ele sunt ziduri romanice. Coloanele interioare pot fi înțelese ca adevărate fături protejate de pânțele construcției. Închistarea coloanei în interiorul construcției reflectă izolarea familiei în interiorul comunității și a copillui în interiorul familiei. Dualismul manifestat în politică și în cultură a atins apogeul în Evul Mediu arhitecturii romanice.

Lipsa de lumină din interior, cauzată de imposibilitatea de a extirpa bucăți de zid din corpul zidurilor a și determinat o anumită comoditate sau imposibilitate de a modula interiorul, de a-l face intim. Dar acest lucru a fost benefic laturii mistice, a credinței care a putut proiecta propriile conținuturi afective în golul formal, existențial și material al interiorului romanic. Dar în același timp acolo se preau proiecta și anxietățile medievale față de Dumnezeu pedepsitor. Galgiii gotici sunt urmașii psihologici unor astfel de proiecții. Același lucru s-a întâmplat și cu Bauhaus și cu minimalismul chiar dacă acestea pretind eliberarea totală de semnificații și chiar dacă nu se poate vorbi de un misticism specific medieval în cazul lor. Dar totuși misticismul acesta este unul tipic occidental. Contraforții navelor laterale au interesul de a înălța construcția, de a o face înaltă pur și simplu. Acesta este idealul medieval al măreției. Apariția turnului sau a turnurilor este în măsură să ateste mentalitatea occidentală dualistă și verticalistă. Dumnezeu este în cer, undeva în intangibil iar lumea se desfășoară orizontal dualist, triadic, etc. Înălțarea construcției o atestă ca pe o etapă pământeană a ființei.

Cu totul altfel se întâmplă în lumea orientală. Aici spațiul este totul. Lumea se prezintă monadic, pe orizontală. Orientalul se poate identifica pur și simplu cu divinitatea; pentru grec zeul nu este în cer,

deși poate ajunge și acolo. El este undeva vecin, departe poate, dar se află mereu pe coordonată orizontală. Este greu de ajuns acolo, dar oricine poate ajunge în anumite condiții. În occident este altfel. Nimeni nu poate depăși gravitația. Nimeni nu poate ajunge în cer. Materia și spiritul sunt scindate iremediabil. Nevoia de verticalitate împlinită apoi în construcția gotică este o directivă a spiritului aristocratoid medieval care privește „de sus”, din castel eventual, pe cei mulți. Dumnezeu este presupus a se uita la fel din casa lui.

Criza este dată tocmai de acel misticism excesiv ce poate părea amenințător pentru acest spirit aristocratoid. El are nevoie de un Dumnezeu comunicativ, chiar dacă încă copleșitor. Întunericul construcției romanice este unul înfricoșător însă spiritul aristocratoid medieval avea deja o tradiție în detașarea aristocratoidă și trăirea în bunăstare. Arta gotică a urmat unei astfel de nevoi.

Arta gotică

Arta gotică este interludiul dintre arta romanică austeră și exuberanța Renașterii. De aceea arta gotică are ceva din misticismul romanic dar și din tehnica, din dexteritatea renascentistă. De fapt goticul târziu cu greu poate fi diferențiat de Renașterea timpurie. Cu toate acestea înțelegerea ei nu trebuie să fie una pur ermetică, legată de necesitatea de a crea o epocă de legătură între arta romanică și Renaștere. Sunt câteva influențe social-economice decisive pentru apariția sa. Una este cea a dezvoltării cetății în jurul vechiului castel sau a unor posibilități de dezvoltare economică. Astfel că în loc să se facă un castel s-a ajuns la împrejmuirea cetății cu ziduri masive. Stilul gotic s-a născut din cel romanic ca fluturele din larvă. Zidurile de apărare reprezintă relicva romanică în care s-a dezvoltat goticul. Aceste cetăți s-au trezit deodată cu o anumită autonomie și astfel că nevoia de emfază prin intermediul artei, a arhitecturii în special, s-a impus de la sine. Aici intervine și o situație favorabilă finanțării, situație care s-a constituit în valurile de epidemii care au sufocat sfârșitul Evului Mediu. Biserica avea dreptul de preluare a averilor celor uciși de cumplitele boli și astfel s-a trezit în posesia unor averi fabuloase. Aceste averi se regăsesc în puzderia de amănunte a goticului.



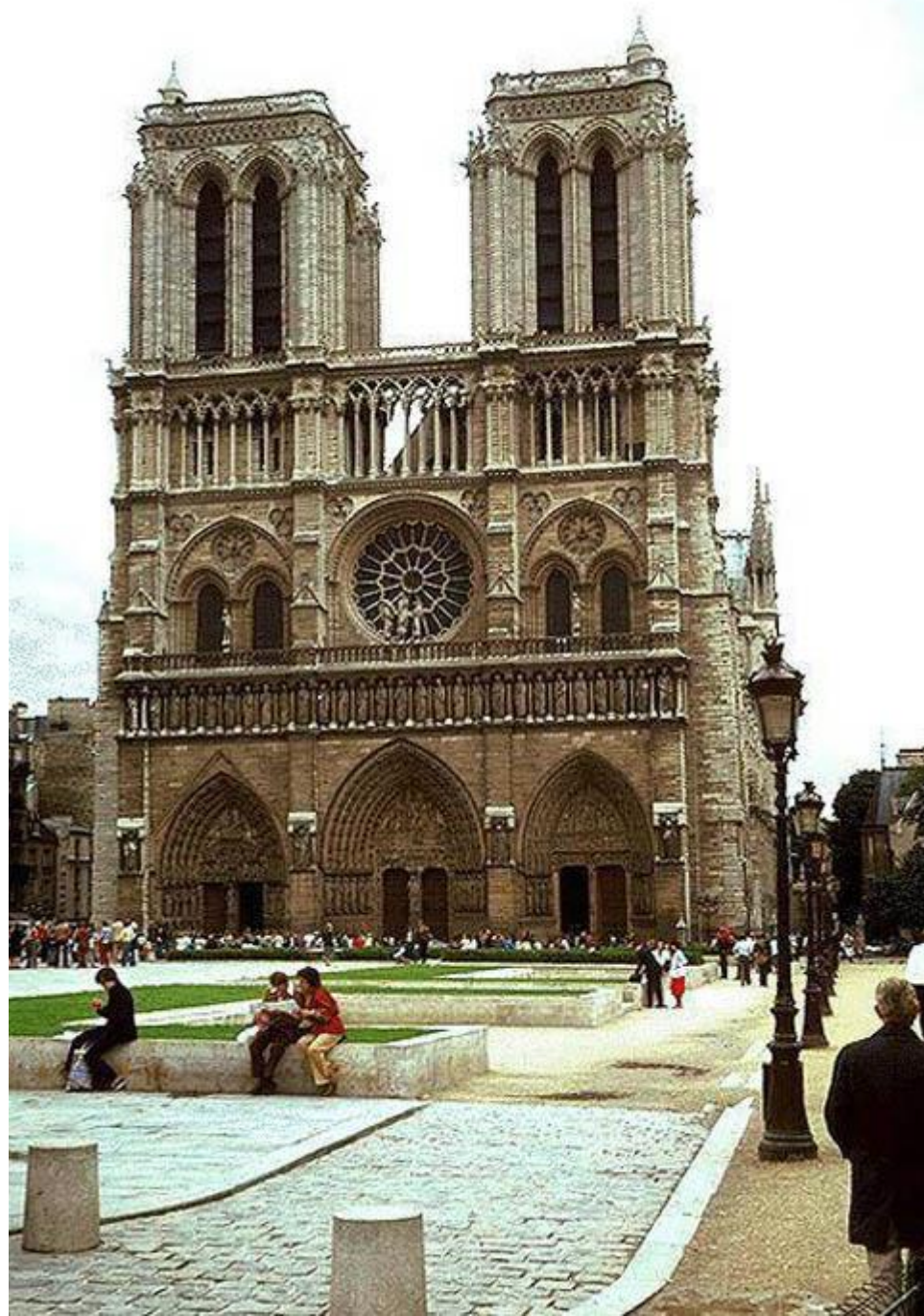
gotic flamboyant

Spiritul gotic reprezintă o aristocrație mistică ceea ce este din start o contradicție internă, o improvizație etică ceea ce a atras blamul libertății renaștentiste care a numit cu titlu pejorativ această artă, respectiv artă *gotică*. Și totuși goticul reprezintă una dintre ultimele etape, dacă nu chiar ultima, în care misticismul s-a constituit ca fenomen general. Senzația pe care catedralele gotice o lasă este una de transparență arhitecturală, de regularitate matematică în stare de vapori. Arhitectura clasică greacă este una pur materială, calmă, stabilă și armonică. Arta gotică dă impresia că zboară, că se alungește și că taie cerul. Așa cum pasărea lui Brâncuși devine o traiectorie, la fel

fleșele și turnurile ascuțite din goticul lanceolat sunt traiectorii cartezianiste ale ideilor absolute ce leagă cerul de pământ. Șocul adevărului revelat, așa cum îl descrie un R. Otto este același cu viteza matematicistă a acestor idei.

În gotic se întâmplă altfel decât în baroc, care este tot un fel de puzderie, însă nu una matematicistă, ci una trecută prin filtrul Renașterii, este o puzderie senzualistă, luxuriantă. La gotic totul pare calculat, totul este precis, inclusiv fericirea. Arta gotică este o artă evlavioasă, entuziastă dar una rece, sigură. Nevoia de ornament, de modulație în general, a suprafeței este o nevoie de comunicare, de prosperitate, de absolut. A gândi materia după rigorile armonice și ritmice ale spiritului este scopul artei gotice. Principiile scolastice din filosofie, nevoia de siguranță ce emană din ele sunt secundare matematicii care a fost știința de referință a spinului medieval. De aceea arta gotică este o artă matematicistă, este o scolastică a arhitecturii.

Din punct de vedere tehnic au existat câteva condiții care au determinat principala inovație tehnică specifică goticului. Una este necesitatea înălțimii, cealaltă este nevoia de precizie și luciditate. Prima este o necesitate a axiologiei dualiste și verticale a mentalității occidentale dar și spațiul redus pe care se putea construi (datorită spațiului redus al interiorului cetății medievale în general, ca urmare a rigorilor zidurilor de protecție). Cea de-a doua se traduce în plan arhitectural în nevoia de lumină pe care deschizăturile ogivale ce a permis vitraliul au satisfăcut-o. S-ar putea spune că nevoia de a aduce lumină în interiorul lăcașului de cult este un mobil mai profund al lumii occidentale. Mai târziu acesta va deriva în spiritul protestant al bunăstării și interpretării scripturii în favoarea realizării de sine și împlinirii personale pe plan practic. Soluția la aceste cerințe a venit din partea arcelor butante care au putut să preia greutatea acoperișului și să descompună forța lui în forțe egale la număr cu arcele. În felul acesta structura de rezistență era realizată. Finalizarea construcției viza doar o simplă umplere a spațiilor goale fără povara fricii de prăbușire. Libertatea de ornamentare era astfel atinsă.



gotic radiant



gotic lanceolat

Mai departe trebuie spus că diferențele dintre variantele de gotic se explică prin sentimentul pe care îl redau acestea relativ la spiritul comnitaților ce le-a adoptat. Mai întâi cel radiant dă impresia de precizie, de mai puțină agitație și de mai mult echilibru. Rozeta fațadelor parcă atestă echilibrul cercului. Este foarte clar că aici birocrăția autorităților religioase era foarte puternică. Dacă ținem cont de apetența poporului francez pentru ateism (ceea ce a făcut și posibilă revoluția franceză), ca o repulsie față de această birocrăție religioasă (cam la fel cum exista pe timpul romanilor), și de faptul că radiantul este foarte răspândit în Franța, atunci legătura apare în mod clar. Dimpotrivă, cel lanceolat este ceva mai romantic, are o predispoziție spre valorile luptei și dragostei dintre sexe. Aproape că nu mai trebuie spus despre romantismul cavalerilor din turnirele medievale. În sfârșit, cel flamboiant, concentrează în sine întreg goticul, el este cel mai mistic și, prin aceasta, cel mai sincer sub raportul religios dintre toate. Aspectul de flacără îl face să fie la antipodul arhitecturii grecești cu simplitatea construcțiilor acesteia. Deci este clar că cei care l-au preferat au avut mai puțin din celelalte două stiluri și mai multă credință. Faptul că primele construcții gotice a fost făcute în stil flamboiant este semnificativ pentru „coruperea” spre renașcentism a celorlalte două.

Renașterea

Renașterea este dedublarea pe care arta creștină o face înspre o artă laică, înspre o artă atee ce se finalizează în formele baroc și rococo. Acestea reflectă pe deplin o mentalitate aristocratoidă cu preocupări specifice și cu interes spre lux, spre fast și emfază, elemente regăsite în dezinvoltura barocă. Faptul că la un Michelangelo se găsesc premise clare ale barocului este aici relevant. Epoca Renașterii este necesară pentru că dezinvoltura barocă nu se putea manifesta direct, ci era nevoie de pregătire a terenului. Însă trebuie înțeles că în țara de naștere a Renașterii, Italia, goticul nu a prins. Domul din Milano, făcut în stil gotic, era ridiculizat fiind comparat cu un arici în timpul Renașterii. Face parte din temperamentul italian o astfel de respingere a abstractizării gotice.

Nevoia de concret s-a materializat în reîntoarcere la natură și la antichitate dar și la studiul științelor naturale. Nu trebuie uitat că totuși spiritul matematicist al preciziei și indubitabilului era o condiție pentru revolta ce se pregătea mocnit la nivelul mentalității nordice de

desprindere religioasă de Roma. Posibilitatea de reinterpretare diferită a Scripturii dar cu interesul adevărului, al certitudinii, al logicii, era singura soluție de a lovi în autoritatea Papei de la Roma. Senzualismul italian se regăsea în toate sectoarele vieții italiene și devenise deja obositor față de rigoarea nordică. Chiar dacă ulterior Renașterea va cuprinde și țările nordice, totuși aici există un specific clar și are un sens special în lumina noilor sciziuni clericale. Promisiunile creștinismului parcă au devenit din ce în ce mai necredibile după mai bine de 1.000 de ani de tulburări și nesiguranță. Reîntoarcerea la naivitatea primitivă propusă de creștinismul catacombelor care a refuzat pragmatismul roman părea a fi un drum greșit. Deși a rămas încă o artă creștină Renașterea a fost începutul ateismului în artă, a umanizării lui Dumnezeu și a recuperării clasicismului antic de la care se plecase. Peste o altă jumătate de mileniu revoluțiile anticomuniste din Europa de est vor avea să repete acest gen de întoarcere la reîntoarcerea către primitivism. În acest moment Dumnezeu se va fi „umanizat” atât de mult în artă încât deja i-a dispărut orice urmă de divinitate devenind un om în toată regula. Și se plecase de la omul care îl atinge pe Dumnezeu...

Pe de altă parte vocea antichității era din ce în ce mai auzită în Italia. De la repulsia originală creștină față de antichitate, creștinismul papal s-a văzut în situația de a face o curbă completă către reintegrarea acesteia prin simpla identitate între stilul de viață papal, clerical în general, cu cel roman în special. Apoi, cetățile italiene ca Florența, Veneția, Genova au trăit o creștere economică imensă iar legile capitalismului se vor fi consolidat. Înflorirea a fost iminentă iar piața artei s-a conformat. În situația în care cetățile din Europa se dezvoltau și își arătau puterea și fastul, papalitatea, care a avut un rol major în apariția Renașterii, nu putea să nu rămână indiferentă. A investit sume imense de bani pentru a-și crea imaginea centrului lumii și pentru a rămâne astfel. Poate că acest lucru era în măsură să compenseze preocupările personale nereligioase ale unor papi. Dar s-a și întâmplat ca efectiv gustul pentru antichitate, pentru artă în general, care se reducea atunci la cea antică, să fie de asemenea un imbold suficient pentru aceste proiecte.



Michelangelo – „David”.

Spiritul întreprinzător al cetăților italiene a dat naștere la mentalitatea industrială burgheză și a implicat detașarea treptată a individualismului ceea ce asta s-a tradus în artă prin mentalitatea geniului în stare să purifice sufletul de corupțiile cotidiene. Deși arta făcea un pas imens către laicizare, funcția ei religioasă își împlinea sensul ei originar iar această contradicție este parte din decăderea de mai târziu a spiritului renașcentist.

Compozițiile se desfășoară de multe ori pe un triunghi cu vârful în sus. Ele denotă o stabilitate perfectă în stare să puncteze nevoia de echilibru în general. Trinitatea compozițională era proiecția unei trinități originare cu ecouri religioase. Mai târziu manierismul și barocul vor degaja personajele pe toată suprafața tabloului sau în tot spațiul sculpturii, pierzând această austeritate regăsită la un Leonardo sau Boticelli, pulverizând-o în exuberanță. De fapt marii artiști ai Renașterii au avut și destine de sfinți, având o neliniște creatoare. Lucrul important este acela de a nu fi căsătoriți, devenind astfel un fel de sfinți senzualisti. Posibilitatea de compensare a acestei neîmpliniri fizice a deschis orizonturi largi pentru iscoditoarele minți ale acestor oameni. Situația artiștilor necăsătoriți implică anumite probleme psihice speciale datorate creșterii brutale a nivelului social al lor din simpli oameni la condiția de aristocrați (cel puțin ai spiritului). De aici și spargerea tabuului social, dar și nevoia de obiectivare religioasă și socială a lor.

În această situație au apărut nenumărate inovații tehnice în materie de arhitectură în special dar și în pictură. Modelul flamand al glasiurilor și cel inventat de Leonardo, al modulării pastei, a făcut posibilă redarea cât mai fidelă a modelului. Nevoia de realism tehnic face parte din predispoziția filosofică a multora dintre artiștii Renașterii în interesul ei natural de a unifica diferențele și de a diferenția întregul. Realismul tehnic este un mod de a aduce divinitatea pe pământ, de a unifica spiritul cu materia. Sfinții sunt redați carnal, uneori chiar voluptuos, alteori grațios. Dar toți sunt materiali. Această nevoie de monism este dictată de interesul clerical de a-și obiectiva caracterul divin, interes contradictoriu dar capital pentru puterea politică a sa. Acești artiști aveau nevoie de narcisismul ontologic. Dexteritatea tehnică era noul criteriu al dualismului social și estetic. Studiul după natură, respingerea prejudecăților va exploda în

toate domeniile, de la filosofie la fizică, astronomie, tehnologie. Acest interes panrenascentist de monism clerical a permis lucruri neacceptate în Evul Mediu, cum ar fi studiul anatomic după cadavre care a dus la întărirea desenului. Dar chiar și simpla dezbrăcare a acestuia este un act de curaj comparabil cu dadaismul la apariția lui în secolul XX. Că nu s-a mai găsit calmul antichității clasice asta este adevărat; dar acest lucru s-a datorat condițiilor sociale diferite. De aceea un Giordano Bruno a fost ars pe rug, de exemplu.



Leonardo „Gioconda”.

Noutatea intrinsecă a artelor vizuale în Renaștere este legată de problema narațiunii, a temporalității pe care o redă forma împietrită în volum sau sugerată de culorile pe suprafața pictată. Personajele pictate sau sculptate au un sens, o poveste pe care o spun prin succesiune, deși ele sunt încremenite. Se poate vorbi de un oarecare conceptualism sau ready-made al obiectului odată cu Renașterea. Cu toate că artistul este un meșter care deține secrete tehnice de producție a artei lui, totuși dincolo de factorul tehnologic, factorul artistic presupune o preluare a artei în zona psihologismului. A găsi cea mai expresivă ipostază a personajului în epoca lui, un fel de nucleu narativ, la fel cum visul este pentru conținutul său latent, acest lucru este deja idealul Renașterii și a unei perioade ce se întinde pe câteva secole după ea. Niciodată personajul sculpturii și picturii realist-tehnice, începând de la Renaștere și până în pragul impresionismului nu sunt doar personaje în sine, ci contrapunctări romantice ale narației. Pictura bisericească are sensul ei legat de educația religioasă a neștiutorilor de carte. La fel și arta acesta. Conceptualismul este esența artei. Deși în varianta cunoscută el se detașează total de obiect, asta este doar o ipostază a lui. În fapt, însăși modernitatea este un model de renunțare la obiect în favoarea ideii, (re) cunoscute sau nu.

Personajele imaginate sau preluate direct sunt totuși ready-made. A imagina personaje nu este încă artă la fel nu este artă nici doar a le picta. Cel puțin nu este artă autentică, ci doar manierism, epigonism. La imaginarea lor intră în calcul resorturi spirituale limitate. Atunci când se imaginează aceste personaje, ele pot fi mii, dar numai unele se pot concretiza în operă de artă recunoscute de comunitate. Numărul lor este același cu cel al obiectelor de uz general din care artistul modern preia doar pe cele investite cu semnificație ca ready-made. Aceasta este diferența dintre abstract și figurativ. Artistul abstract se folosește de tehnologia modernă iar cel figurativ este și meșter pe lângă artist. De aceea Renașterea inaugurează în epoca creștină conceptualismul, ready-made și altele. Firește că clasicismul antic a făcut și el același lucru în antichitate. Marcată de această etapă de atunci omul de rând întreabă până la obsesie „ce reprezintă”. Investirea cu sens a obiectului este totul. Sensul poate fi unul receptat la nivelul prozei concrete adică a povestirii directe sau poate fi unul

receptat la nivelul arhetipului. Primul caz este specific pentru arta figurativ-concentrică. Cel de-al doilea caz este specific pentru arta abstract-compozițională, unde proza s-a catalizat într-un concept al formei, în stilizare. Voi arăta imediat că minimalismul pur, ca izolaționism obiectual, nu există. Conceptualism și ready-made sunt reperele artei pe care Renașterea le-a scos la iveală, le-a exacerbat fie la nivelul memoriei profunde fie la cel al celei superficiale (de lucru, cotidiene, prozaice). Artistul modern expune un pisoar și îl numește „fântână”, iar noi vedem fotografia lucrării cu titlul sub ea. Leonardo nu a avut aparat de fotografiat și a trebuit să apeleze la pensule și culori pentru a lua și el niște oameni ca ready-made. Acum că oamenii lui Leonardo spun una și că pisoarul lui Duchamp spune alta, asta este o problemă de istorie și de evoluție spirituală.

Arta barocă și rococo

Barocul s-a instituit în special în arhitectură dar urmele s-au simțit și în pictură și în sculptură. El reprezintă înaintea de realism penultimul pas al laicizării artei figurativ-concentrice; realismul își alege subiectele din realitatea brută iar barocul, paradoxal, tot la realitate se rezumă, dar la una luxuriantă, la un soi de vegetație de genul volutelor capitelului ionic. Torsionările formelor pot atinge ostentația și teatralismul umflat. Liniile verticale ale goticului pot fi comparate cu sforile marionetelor iar barocul poate fi înțeles ca un gotic care se târăște pe jos deoarece marionetelor îi sau tăiat sforile de sabia ateismului specifică acestei perioade culturale. Goticul parcă este o flăcără eternă însă barocul este deja cauza flăcării, este acea vegetație care arde și se întortochează sub flăcări, dorind parcă să fugă. Ne place sau nu, barocul reprezintă fidel societatea de tip tradiționalist și are pretenția de a îngloba și depăși clasicismul. Și totuși mergând pe această paradigmă a focului, goticul și barocul se raportează unul la celălalt ca prădătorul la victimă. Societatea tradiționalistă are deja câteva fisuri iar burghezia va fi pătruns adânc în ele spre a le accentua. Epoca modernă era pe cale să apară iar clasele aristocratoide începeau deja să își piardă din influență. Deși barocul reprezintă cel mai bine mentalitatea aristocratică totuși curentul acesta nu este nici pe departe apogeul ci doar o ultimă tresărire a ei la fel cum neoclasicismul este o ultimă ieșire în centrul atenției culturale a mentalităților tradiționaliste. Mentalitatea barocă este o contracarare a influenței din ce în ce mai mari a burgheziei.

Aceasta la rândul ei își va trăi apogeul elitist mai târziu în istorie, odată cu arta abstract-compozițională.



The Palace of Versailles

Acea detașare aristocratoidă și acea emfază a luxului, a splendorii pe care o afișează barocul este dublată tocmai de neliniștea contorsionării. Există o nevoie de a acoperi spațiul, o angoasă în fața vidului care duce cu gândul la nevoia copiilor de a vorbi pe întuneric pentru a-și înfrânge teama, pentru a se asigura de prezența și protecția cuiva. Clasele superioare printre care și aristocrația tradițională nu au avut niciodată prea multe afinități religioase. Convertirea la creștinism a autorităților statului roman este o strategie de imagine. Credința autentică și misticismul creștin sunt rezultate ale suferinței și frustrării sclavului pe care clasele superioare nu le-au avut niciodată. Creșterea bunăstării sclavului însuși odată cu începutul erei tehnologice a anulat nevoia sa tradițională de Dumnezeu iar mentalitatea aristocratoidă a suflat ușurată pentru că în sfârșit nu mai trebuie să mimeze pioșenia. Dispariția lui Dumnezeu sau credința pur formală specifică aristocrației a adus cu ea un alt gen de neliniște, cel al morții. Ateismul implică după sine și conștiința vidului postmortem. Teamă de vid a barocului este teamă de acest vid postmortem. De aici și picanteriile sale și cele ale vieții de zi cu zi, nevoia de a se „refugia” în plăcerile vieții. Renașterea făcuse pasul spre monism filosofic, dăduse cale liberă senzualului deși acest lucru a rămas încă sub protectoratul și tutela credinței. Aristocrația îl „pierduse” pe Dumnezeu de mult dar nu putea arăta acest lucru deoarece și-ar fi tăiat creanga de sub picioare — teoria dreptului divin este aici elocventă. Odată ce condițiile sociale au permis ea s-a putut manifesta liber în baroc și rococo. Autoritatea și precedentul vine de la Renaștere.



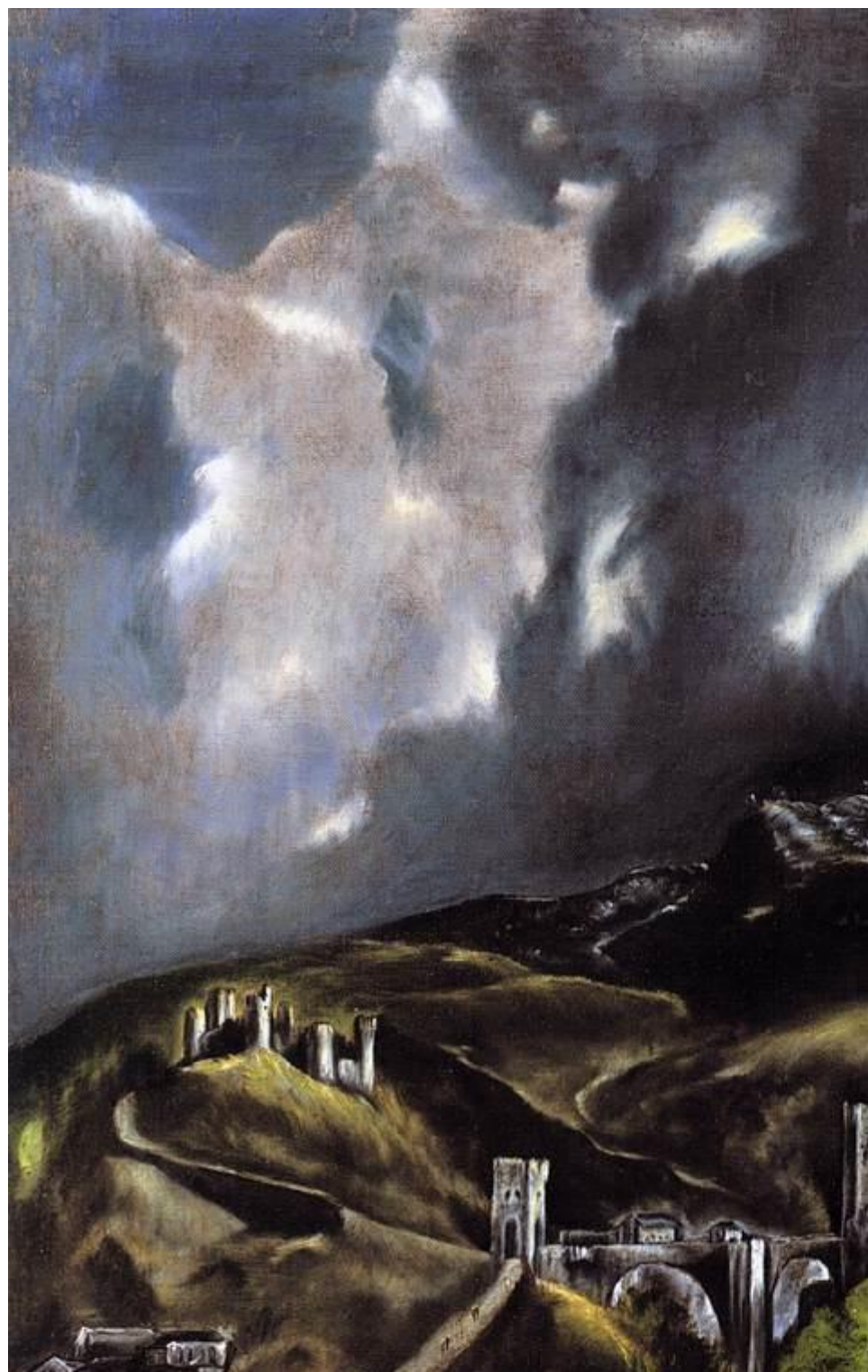
Rubens

Mulți creștini cu nostalgii ale creștinismului original recunosc că Renașterea a fost începutul decadenței. La fel există și teoreticieni ai artei care văd modernitatea începând, paradoxal, cu Renașterea. Situația pare foarte similară cu pașii făcuți de artă pe filiera impresionism, cubism, futurism, dadaism. Dacă în arta abstract-compozițională acest drum este cel al desfigurativizării (așa cum crede un C. Greenberg), în filiera figurativă acest drum este cel al laicizării. Angoasele moderne ale existențialismului ateu vor exploda mai târziu prin Dostoievski și apoi prin Sartre, Camus, Cioran dar predispoziția pentru acestea se simte în baroc și în rococo. Filosofia criticistă a lui Kant conține în sine bumerangul etic al ateismului. Apoi Revoluția Franceză va fi o lovitură teribilă dată aristocrației.



Rembrandt – „Self portrait as the apostle Paul”.

Acele contorsionări senzuale ale formelor baroc pot fi înțelese și ca o previziune a dezastrului exterior și interior al lumii. Așa se face că a putut exista un pictor ce a putut depăși clarobscurul baroc, un pictor care refuză tiparul, încadrarea într-un (singur) curent, la fel ca mai toți marii artiști: este vorba despre El Greco. El anticipează expresionismul, futurismul sau misterele picturii metafizice care precede suprarealismul. Fenomenul El Greco arată în ce mod barocul este un reper în istoria artei și un moment crucial. Dacă astăzi americanii văd în Europa un loc de pelerinaj spiritual sau dacă europenii se consideră superiori americanilor și întregii lumi noneropene acest lucru este datorită clădirilor baroce sau cu influențe baroce din Europa, datorită fântânilor arteziene de acest gen, a formelor baroce în general care au împânzit Europa. Artă abstract-compozițională s-a clădit pe opoziția cu acestea. Astăzi când însăși arta abstractă este pusă în discuție, barocul și arta figurativă în general sunt rejudecate.



El Greco – „view of toledo”.

Lipsit de grandoarea Renașterii, din toate punctele de vedere, cu construcții care rar se pot apropia de cele ale sale, barocul are rezonanțe sociale clare. Papalitatea își va pierde treptat din autoritate și putere astfel că proiectele de altă dată vor fi imposibil de realizat. Arta rococo va duce emfaza la apogeu, iar cea barocă s-a văzut ea însăși într-o nehotărâre și contradicție dintre cele mai brutale. Ea peregrinează între exuberanța bucuriei vieții și angoasa apropierii morții. Societatea va resimți din plin această fundătură spirituală iar sentimentele revoltei maselor sunt și ele consecința acestei situații. Dispariția lui Dumnezeu și a religiei distruge și ordinea socială și păstrarea la distanță a mulțimilor. Acestea se vor revolta împotriva lui Dumnezeu declarând cu glas tare ateismul (nenumit încă în baroc) și împotriva lipsei lui, ceea ce determină vidul postmortem și anularea judecății de apoi. O soluție pentru această criză a constituit-o pe de o parte neoclasicismul iar pe de alta realismul. Primul este o reinstaurare a sentimentului religios și a refugiului paseist în mitologie iar celălalt este o acceptare a autismului religios ca dispariție pretinsă a oricărei aluzii metafizice. Între ele se află speranța în viitor a iluminismului, nevoia de emancipare, ceea ce antrenează și romantismul oarecum (deși acesta are și paseism suficient), fapt ce aruncă problema în cascada timpului.

Neoclasicismul

Apariția neoclasicismului se datorează presiunilor care s-au exercitat asupra barocului și a mentalității aristocratoide de către burghezie pe de o parte și monarhie pe de alta. Acestea aveau ambele interesul de a submina puterea aristocrației. Un astfel de curent a determinat pe larg evenimentele dramatice din Franța sfârșitului de secol XVIII. Soluția spirituală a barocului s-a dovedit a fi sfidătoare pentru exterior dar și contradictorie pentru ea însăși în interior. Barocul părea un pragmatism bazat pe nisipurile mișcătoare ale ideilor religioase ce favorizau exploatarea maselor. O astfel de inconsistență a folosirii religiei în scopuri pragmatice era în stare să doboare nu numai învelișul aristocratic al monarhiei ci chiar monarhia însăși, ca nucleu al claselor aristocratoide care se folosea de scutul religios în mod expres. Monarhia se vedea astfel depusă de resorturile sale funcționale dar și de rolul său de elită spirituală și, în special, materială. Pentru prima dată în istoria artei tonul unui curent

era dat nu de o astfel de elită ca regele sau împăratul ci de clasa inferioară instituției monarhice. Cu cât ateismul a devenit mai puternic cu atât puterea monarhiei însăși a devenit mai slabă. Orgiile spirituale ale Barocului a condus la prăbușirea respectului acestor clase în ochii omului simplu.

Monarhia a trebuit să se mobilizeze pentru recuperarea poziției pierdute și a trebuit să ia poziția unui anumit tip de excomunicare față de excesele barocului, în același fel în care aristocrația se interacționează cu clasele de jos. Firește că o astfel de luptă ar fi fost fără sorti de izbândă fără aliați. Clasele de jos nu făceau diferență clară între aristocrație și monarhie deci nu puteau fi o astfel de unealtă. Alianța a fost făcută cu burghezia cea disprețuită de aristocrație, și etichetată ca clasă parvenită. Burghezia avea ocazia să își câștige respectul prin apropierea valorilor tradiționaliste provizorii de tipul antichității și prin adoptarea lor ca infailibile. În acest caz aristocrația cu gustul său pentru baroc a fost în replică etichetată de burghezie ca degenerare. Provenită din clasele de jos prin înstrăinare, burghezia avea înscris în codul său psihic aceste coordonate ale armoniei clasice, fără să îi înțeleagă provizoratul ci preluând doar aura educațională a ei, acceptând-o formal inclusiv de către educatori.

Tocmai de aceea barocul era într-adevăr arama pe față a mentalității tradiționaliste iar monarhia însăși îl avea în interes. În momentul în care s-a produs respectiva coaliție, interesele erau diferite pentru ambele părți. Monarhia s-a văzut nevoită să suporte un alt mod de armonie formală, paseistă în defavoarea exprimării de sine, care era oricum barocă, dar care nu putea fi acceptată căci altfel ar fi condus la recunoașterea mentalității aristocratice. De altfel în arhitectură există situații în care deosebiriile sunt greu de făcut. Apoi, un astfel de spirit nu putea face casă bună cu rigiditatea burgheziei închistată în „armonia clasică” căci barocul era urmarea firească a acesteia. La fel se întâmplase și în antichitate în ceea ce privește arta elenistică. Această regresie la stadiile anterioare era în măsură să aducă noi probleme. Una a fost aceea a neîncrederii monarhiei însăși în această prezentare la care se adaugă slaba implicare ca urmare a lipsei de empatie față de o astfel de abstractă rupere de spiritul vremii din partea artiștilor.



Jacques Louis David – „The oaths of the horatii”.

Neoclasicismul este un fel de postmodernism al artei figurativ-concentrice. În același fel el însuși a crezut că poate „recupera” tradiția și că o poate face viabilă într-o lume diferită de cea în care această tradiție s-a născut. Cele câteva sute de ani de experimentare a tehnicilor de lucru, în special cele din pictură au făcut ca neoclasicismul să se impună ca apogeu al dexterității tehnice a artiștilor implicați în susținerea lui. Titanii renașterii păleau față de forța tehnică a noilor maestrii. Și totuși niciunul dintre acești virtuozii nu a rămas în memoria istoriei artei așa cum titanii Renașterii au rămas. Lipsa acompaniamentului religios atent și încă pulsa în Renaștere și din care figurile sale importante și-au extras imaginea de titani. Neîncrederea în metanarațiuni începea să se manifeste din ce în ce mai puternic. Refugiul în mitologie pe care neoclasicismul l-a impus a devenit însă în scurt timp o ipocrizie a mimării sfințeniei într-o lume a falsității, un fel de pretenție de a fi și papă și hoț. Academismul de mai târziu este un fel de reconfirmare a spiritului burghez față de neoclasicism și atestă pe de o parte teama burgheză de schimbare dar pe de alta și angoasele contractate de această autoîncătușare spirituală care efectiv a chinat mentalitatea burgheză. Perspectivile psihopatologice ale acestei mentalități deja se întrezăreau iar

Romantismul își aștepta ieșirea la rampă.

Neoclasicismul a fost înlocuit de romantism aproape instantaneu ca urmare a inflației de subiecte și sentimente pretins mitologice. Repulsia față de această fățărnicie a mitului ținut în rucsac este redată plastic de filosofia etică a lui Kant; maxima sa „Cel ce decide și se comportă ca un geniu este cu desăvârșire ridicol” este aici elocventă. Această nevoie de exprimare de sine mai curând decât o cosmetizare a sinelui în abstracția mitologică. Ea este un criteriu al artei abstract-compoziționale însă o astfel de maximă se referă și la romantismul însuși. Aici se află legătura dintre neoclasicism și romantism. Acesta din urmă preferă să caute mitul în eroul zilei, ceea ce îl face un fel de neomitologism. De aceea un David, care este mai întâi neoclasic și apoi romantic, arată în ce măsură romantismul și neoclasicismul sunt legate. Mulți autori sunt în situația de a nu face o distribuție clară a artiștilor după aceste curente. Chiar și lucrarea de căpătâi a neoclasicismului, respectiv „Jurământul Horaților” are ceva în sine din încărcătura emoțională gata să explodeze a romantismului.

Cât de departe este așa-numitul neoclasicism de clasicismul grec și Renaștere, se vede de la o poștă. Romantismul se va impune în focul Revoluției Franceze iar neoclasicismul este cel ce va suferi această conversiune. Barocul a murit subit în vârtoarea evenimentelor. Nimeni nu mai avea timp de el. Dulcegăriile au fost înlocuite cu lupta pe viață și pe moarte cu un adversar apropiat, dar necunoscut.

Romantismul

Conversia neoclasicismului în romantism a fost un lucru normal iar elementele romantice se simțeau deja în neoclasicism. În fapt este greu de repartizat artiștii într-unul dintre aceste curente. Apoi, clasicismul nu mai avea motivația socială pe care o avusese și, prin urmare, nu se putea institui ca atare. De aceea calmul neoclasic este unul aparent iar deopotrivă artiștii și publicul au simțit asta. El lasă să se înțeleagă o tensiune îngrijorătoare. Romantismul va insista pe această tensiune, pe acest mister care fusese ascuns discret în perioada neoclasică. De fapt romantismul este un curent al misterelelor întrucât sunt psihice. Legătura cu latura psihopatologică a expresionismului se simte natural. Dar tocmai această explozie de afectivitate este cea care l-a și izolat treptat de spiritul general al societății, spirit care era unul burghez. Romantismul a ieșit din sfera de influență a grupurilor de presiune, a claselor în dorința de a-și spori

puterea. El marchează ruperea artei de interesul anumitor clase, promovând interesul pur al artistului, al geniului. Arta a continuat să fie stindard, strategie de imagine pentru obiectivarea propriei valori și mentalități a unei anumite clase sociale însă artistul a făcut primii pași spre independență. Cumpărătorul era cel ce îl căuta pe artist pentru a face schimbul de produse și nu invers. Odată cu aceasta a apărut și artistul izolat sau neînțeles. Artistul va ajunge să facă artă pentru imaginea unor mentalități încă nenăscute iar romantismul a fost primul pas pentru asta. Nevoia de genialitate a artistului va deveni cu atât mai mare cu cât izolarea sa va deveni mai mare. Atunci când David îl pictează pe Napoleon, el vede în acesta geniul imbatabil și imperturbabil în a se realiza, iar pentru restul lumii el este mijlocul. Conștiința de sine a artistului, nevoia de refugiu în genialitate a devenit moto-ul unei întregi epoci viitoare. Neoclasicismul și barocul erau deja inactuale. Primul devenise ipocrit iar celălalt apatic. Romantismul a luat mitul și l-a proiectat în realitate. El a căutat în realitate eroii și măreția în general. Refugiul poate fi și acela în natura mitică a lui Delacroix, în peisajele ce par a prevesti o cotitură a istoriei. De aceea romantismul nu s-a sfiit să deplângă paseist și trecutul cel mort tocmai pentru a comemora momentele glorioase ascunse prin ruinele pentru care el a avut un apetit nesățios.



Jacques Louis David – „Bonaparte Crossing the Alps”.

Sentimentul de neputință în fața destinului, tragismul, acceptarea stoică a acestuia face parte tot din eroismul romantic. El a putut deriva și în kitsch în momentul în care a implicat un patetism excesiv al trecutului sau al eroului eșuat. În orice caz, pragmatismul burghez a ieșit victorios din tensiunea dintre mase și clasele aristocratoide iar mulți sau și trezit deodată marginalizați și neînțeleși. De aici și concepția artei pentru artă care începea să aducă în scenă ideea artistului izolat. Însă orientarea spre peisaj a unui Delacroix cu ușoara trimitere spre misterul suprarealismului a atras atenția publicului. La fel s-a întâmplat și cu peisagiștii englezi iar drumul realismului de tip Barbizon era deschis. Acest lucru a pregătit mai

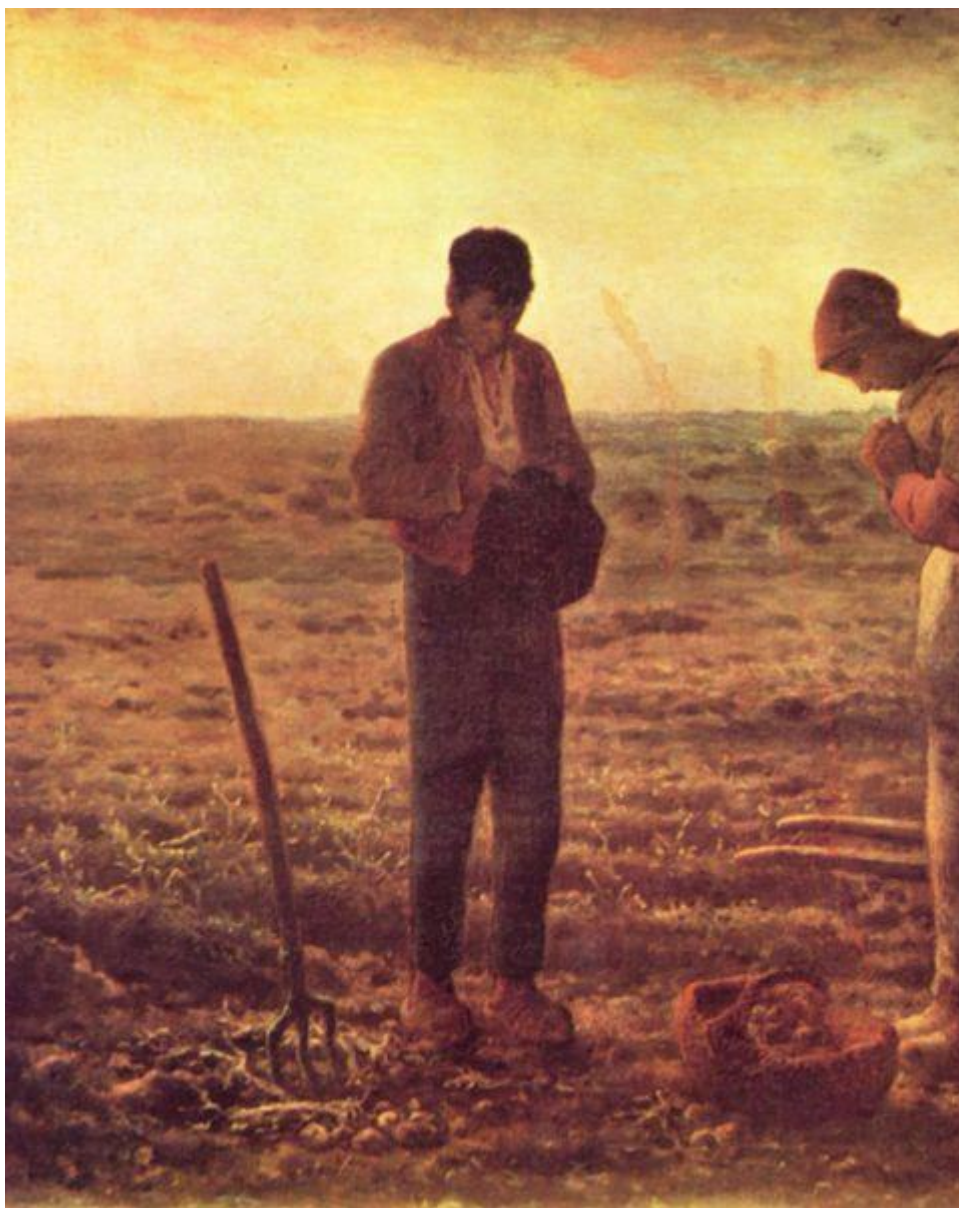
departe terenul pentru ieșirile în peisaj ale impresioniștilor cu redescoperirea culorii și luminii. Pe de altă parte direcția individualistă, a refugiului în mitologia învinsă, în subiectele iraționale și în pesimism sunt în măsură să scoată în evidență direcția expresionistă.

Pe de altă parte simbolismul este un romantism cu o ușoară tentă lirică și oneroidă, cu atracție față de orientalism, pietre prețioase, plante exotice etc., dar, mai ales, prin folosirea predilectă a hermeneuticii explicite, acceptate de artistul însuși. Diferența constă în lipsa de investiție emoțională tensionată tipică romantismului. Grupul preraphaeliților poate fi și el inclus foarte bine aici.



William Blake – „Pity shop postcard”.
Realismul

Din punctul de vedere al tematicii realismul este un ready-made. El își propune să ia realitatea așa cum este dar, la fel ca în cazul ready-made-ului din secolul al 20-lea latura simbolică și interpretativă se manifestă inconștient. Se ajunge astfel în cazul în care curentul poate fi diferențiat de celelalte; din punct de vedere plastic diferența este făcută după tematică și după concepția despre tematică a artistului. Modernismul (secolului al XX-lea) abundă de astfel de situații. Deși se numește „realism” totuși el nu poate fi din principiu un curent fidel realității căci realitatea este percepută diferit de la subiect la subiect. Pentru un religios tematica realistă nu este cea a realismului ci cea a icoanelor bizantine, a spațiului mistic. La fel este și în cazul „realismului critic” care tinde să devină satiră. Aerul socialist care domina Franța secolului al XIX-lea a făcut ca tematica oamenilor simpli și oropsiți să fie acuzatoare față de clasele înstărite exploatare. El a devenit un fel de avanpremieră pentru tematica eroică cu tentă acuzatoare față de mentalitatea burgheză în perioada din jurul anului 1900. Funcția politică a acestei arte nu este de neglijat. Școala de la Barbizon este un drum spre impresionism iar realismul socialist de mai târziu va împrumuta ceva din megalomania futuristă.



François Millet „Angelus”.

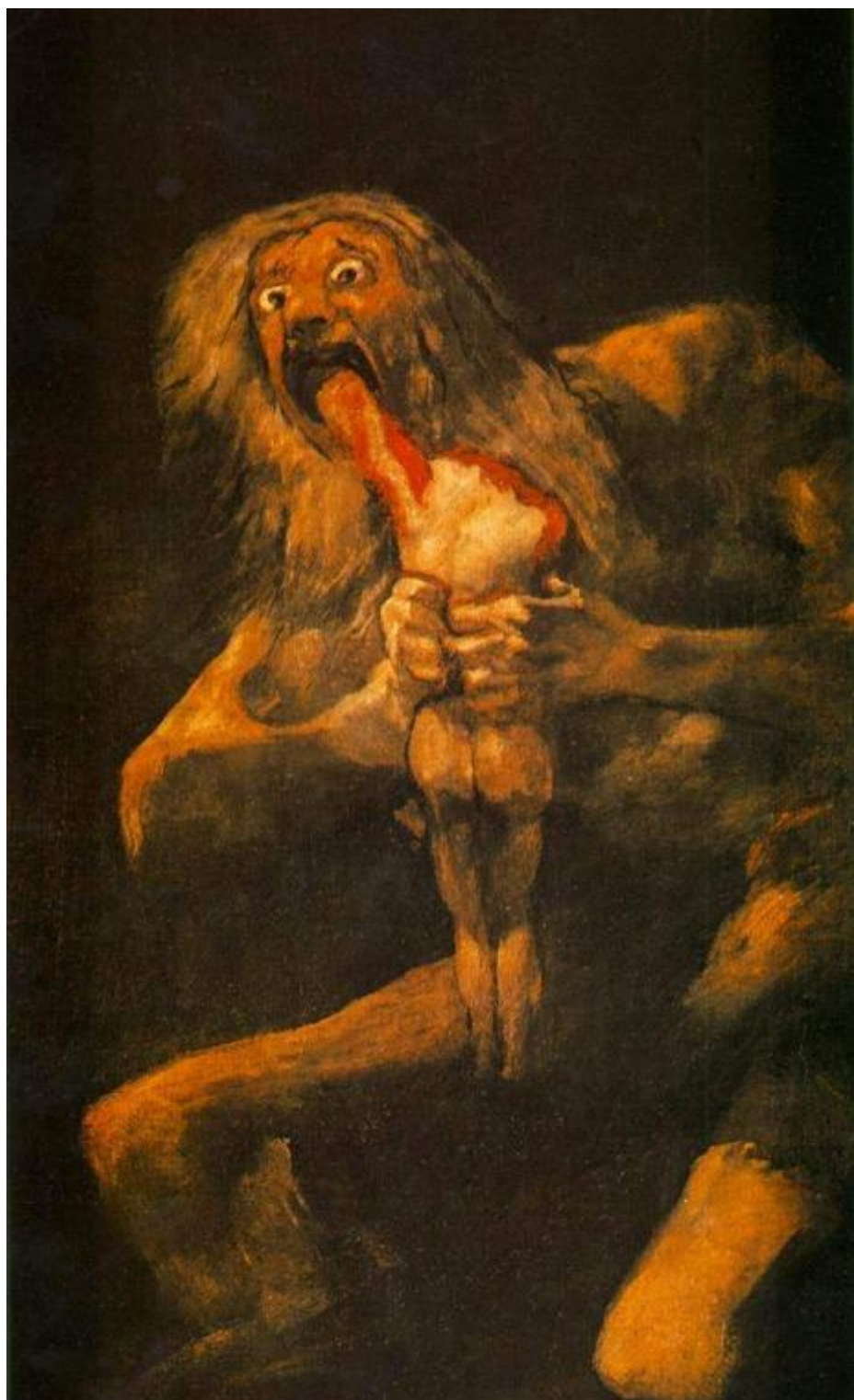
Există aşadar o dilemă ce constă în baterea cap în cap a unor tendinţe ce se vor a fi realiste dar care au în comun simplul fapt că subiectul, personajele, probabil că sunt luate direct din realitate cu ambient cu tot. Apoi credinţa că realitatea empirică brută şi cotidiană poate fi temă pentru artă, chiar singura temă valabilă, după cum s-a

susținut, nu poate fi împăcată tocmai cu concepția artei ca meșteșug, a artei ca natură modelată, ca materialitate. O astfel de contradicție probabil că a dus realismul la desuet și la excesele academiste. Va mai trece ceva timp până când dadaismul va sparge tiparele artei, reunind dualismul realitate-metarealitate. Din acest punct de vedere dadaismul poate fi el însuși un realism deși și acolo există o anumită predilecție pentru subiect.

În orice caz, realismul este o etapă importantă către devolumizarea picturii, către desfigurativizarea artelor vizuale în general. El a simțit răsuflarea curenților anterioare și s-a impus în fața lor, criticându-le. Se simțea mai degrabă o nevoie de eliberare a artei de sub interesele claselor de sus și de sub ipocrizie. Academismul poate fi înțeles ca un realism al atelierelor. Personajele nu mai sunt plasate în spații mirifice, eroice sau mitologice, ci în atelier, acolo unde au stat tot timpul, în poză. Impresionismul se va întoarce apoi în natură și se va opune doctoranzilor în tehnică realistă ai academismului. Mai departe astfel drumul va fi continuat către o artă abstractă. Realismul este un pas către acest interes de a recunoaște suprafața ca bidimensională și nu ca tridimensională.

Însă mai mult decât oricare alt curent realismul a putut degenera în simplă producție în serie, lipsită de aportul spiritual care poate surveni și din simpla revoltă politică deși tocmai împotriva acestui gen de spiritualitate excesivă existentă la neoclasicism și romantism el se opunea. Chiar unii romantici au avut un anumit plictis pentru tematica romantică orientându-se către una realistă. Realismul conține în sine tot ceea ce va urma atât academismul cât și impresionismul cu explozia sa ceea ce îl face un curent capital în istoria artei. El atestă importanța maselor ce devenea din ce în ce mai vizibilă în istorie. Se poate vorbi și de o nouă formă de artă politică cu toate consecințele ce decurg de aici. Convertirea lui la academism este datorată nevoii lui de a se apropia de burghezul cumpărător, nevoie la fel de nesinceră ca și în cazul celorlalte curente. De fapt inclusiv poziția ireconciliabilă, de rupere de cumpărător în favoarea căutărilor proprii, așa cum o vor face mulți artiști, era o temă mult prea grea și prea tragică pentru acele timpuri. Însă și pentru romantism și pentru realism și pentru neoclasicism se simte acea scindare a spiritului artistului care trebuie să se adapteze comenzii în defavoarea exprimării libere sau a exprimării spiritului mistic. De aceea acești

artiști au fost dați la o parte din atenția spiritului modern.



Goya – „Saturn devorând”.

În realism se mai poate include și naturalismul.

Arta figurativ concentrică în era contemporană; Cinematograful de gen Hollywood, desenele animate (cartoons) Graphic design, ASCII art, jocurile video, tehnicile de animație 3D și fotografia de familie și/sau revistă

Tehnologiile foto-conematografice au revoluționat figurativitatea tradițională reușind să exprime mult mai exact decât a făcut-o arta tradițională factorul documentar specific. O parte din această revoluție tehnologică se folosește cu succes pentru arta discentrică după cum o să vedem mai târziu în această lucrare însă cea mai mare parte a continuat tradiția figurativă devenind aceste manifestări enumerate în titlul acestei secțiuni. Computerul a fost folosit ca instrument foarte rapid și eficient pentru înlocuirea vechilor tehnici din întreaga producție a imaginii. Cu ajutorul computerului se poate face orice, de la pictură clasică la editare parțială de imagine, colaje, artă abstractă în general și chiar artă discentrică.

Designul contemporan care acompaniază comerțul, vânzarea produsului sau reclama repetă cumva acest tip de evadare cu originea în arta tradițională. Dat fiind că libertățile cetățeanului contemporan sunt mai mari ca atunci și că ieșirea în natură nu mai este un lux ca în acele vremuri în acest caz tipul de evadare s-a mutat către o viață de călătorii tehnologie și SF. Produsul, oferta comercială, logoul sau sigla reprezintă vechiul centru de interes specific artei tradiționale pe care designul contemporan îl refolosește adresându-se omului de rând care trăiește încă într-o mentalitate tradițională. Diferența față de arta tradițională făcută în secolele trecute este tehnologia de fabricație care se face la nivel industrial și cu mașini foarte performante de redare a sunetului și imaginii.

La fel cum curențele de genul impresionismului, expresionismului timpuriu sau fovismului au constituit combinații originale între factorul figurativ și cel abstract în aceeași măsură cultura multimedia de astăzi reprezintă o repoziționare a acestei structurări pe baza descoperirii noilor instrumente și medii de expresie oferită de era digitală. Futurismul nu a dispărut odată cu fascismul ca reflexie politică a sa. Corporatismul contemporan se deosebește destul de puțin de fascismul cu care el s-a aflat în relații apropiate așa că grafic designul, publicitatea și consumismul pe care

acesta le folosește în scopuri comerciale în general au preluat unele dintre temele futuriste pe lângă temele altor curente specifice artei abstract-compoziționale și le-au adaptat spiritului corporatist neofascist. De exemplu formele agresive ale navelor spațiale din genul SF pot fi foarte ușor puse pe același plan cu admirația futuriștilor timpurii pentru tehnologie specifică erei lor. Filtrul „Motion blur” (din softwerele de editare a imaginii) produce o imagine mișcată dând impresia că aparatul se afla în mișcare la fel cum Giacomo Balla realiza dinamismul elementelor în mișcare.



Dacă vedem „Învierea lui Cristos” de Pierro della Francesca ne formăm deja o poveste din care tabloul cu pricina este doar un cadru, un moment maxim de tensiune psihologică, religioasă etc, un fel de punct culminant al acesteia. Cinematograful a păstrat celebra evoluție a temei (introducere, intrigă, desfășurare a acțiunii, punct culminant și

încheiere) dar a multiplicat aceste cadre în așa fel încât au ajuns pur și simplu film. Vechiul teatru, vechea literatură, vechea pictură, design, psihologie/psihoterapie și elemente de circ cu momente limită și tensiune s-au întâlnit parțial prin scenografie dar aproape că s-au identificat în cinematograful de tip Hollywood care practic reia tipul de relație a comunității cu figurativitatea documentaristă a artei tradiționale.

De multe ori producțiile Hollywood sunt o salată, însă o salată ce prinde la omul de rând, la muncitor. Publicitate corporatistă și guvernamentală, scene SF, emoționalitate romantică și scene lacrimogene ce se apropie de multe ori de tipologia Kitsch sunt amestecate pentru a ține spectatorul în scaun 1 oră sau 2 într-un soi de Catharsis „pentru toți”.



Chiar din momentul apariției genul acesta de cinematografie a devenit o industrie și din acest motiv se află cumva la limita dintre artă și obiect industrial, la limita dintre transformarea socială a avangardei în banalitate. Se lucrează exact după criteriile tehnologiei industriale, cu muncă de echipă, cu coordonatori, supervizori, dead-line-uri etc. Nu numai că figurativitatea și caracterul de document au fost duse în zone nemaivăzute prin tehnologie dar unele curente ale artei abstract-figurative au fost și ele adoptate ca pe un plus de efecte speciale sau atitudini.

În cinematograful de gen Hollywood și în fiecare din aceste forme contemporane de artă figurativ-concentrică există așa-numitele genuri foarte cunoscute de marele public: SF, thriller, comedie, romantic, dramă. Fiecare cam știe ce înseamnă așa că n-am să insist pe definirea lor. Aș vrea doar să fac o paralelă cu curente care le stau la bază fiecareia. SF are la bază futurismul, thriller are la bază expresionismul și naturalismul care a apărut ca subspecie a realismului, comedia se leagă de caricatură iar genul romantic și drama se leagă evident de romantism.



Graphic designul are și el o mulțime de curente care până la urmă pot fi înțelese ca niște neocurente aplicate industrial la gustul maselor și la moda sezonieră. Cum într-un astfel de domeniu munca e destul de stresantă și cum oameni nu prea au (avut) timp să studieze istoria artei mulți dintre ei au ajuns să creadă că în afară de ei au mai existat un Michelangelo și Dalí pe care ei i-au depășit (sic!). Însă analizate cu atenție fiecare dintre astfel de tendințe pot fi încadrate

relativ la aceste curente afirmate în trecut. Fotografia de familie și/sau revistă a reluat și ea vechile teme ale artei figurative odată cu apariția aparatului de fotografiat accentuând astfel inflația artei figurativ-cocentrice.

Desenele animate au folosit tehnica desenului de mână (tradițional să computerizat) pentru a face filme. Copiii au fost publicul țintă. Odată cu apariția graficii 3D au apărut jocurile video ca un fel de desen animat realist și interactiv în care au fost introduse și elementele cinematografului.

ASCII art în principiu folosește semnele tastaturii să mașinii de scris pentru a crea din ele imagini. Inițial semnele au fost simple ca: :) (: o sau: D și ușor de folosit din cauza asemănării cu figurile zâmbitoare. Ulterior însă au apărut și alte astfel de semene și au ajuns cunoscute sub numele de smiles. Odată cu dezvoltarea resurselor computerului au apărut unele software-uri care pot crea imagini ASCII art foarte complexe și astfel practic semnele tastaturii au devenit un fel de pixeli cu care au fost create imagini complexe.

ASCII art

CURENTELE ARTEI ABSTRACT-COMPOZIȚIONALE

Arta abstract-compozițională are abstracționismul drept nucleu. Totuși până a se afirma abstract arta a continuat o evoluție în trepte pornind de la figurație și adăugând treptat din ce în ce mai pregnant elemente abstracte. Primele curente cum este acesta al impresionismului lasă să se întrevadă o mică eliberare a abstracționismului de sub figurație iar ponderea fiecărui element este net în favoarea ultimului însă el a fost un astfel de prim pas către abstracție.

Impresionismul

Impresionismul a eliberat și redescoperit culoarea și lumina după o lungă perioadă de tehnicism realist. Începând de după arta bizantină în arta occidentală culoarea a fost o excepție dar în impresionism ea a devenit un program. Pictura veche, ajungând până la Renaștere nu a putut renunța la volum însă volumul și culoarea rareori se pot îmbina fericit. Insistența uneia dinte aceste laturi o estompează pe cealaltă. Culoarea își are sinceritatea ei bidimensională și se erodează în momentul în care este îmbâcsită cu lumină și umbră, elemente necesare volumului. Acesta putea fi redat bidimensional și prin fotografie dar cred că ar fi greșit să se considere că fotografia a fost motorul apariției impresionismului. Lumea occidentală era saturată de volum, iar culoarea avea nevoie să se elibereze. Fotografia nu era așa de răspândită în anii '60 – 70 ai secolului al XIX-lea. Abia mai târziu ea a anulat nevoia artiștilor profesioniști de a mai căuta volumul realist-tehnic. O astfel de căutare ar fi părut fără îndoială o tautologie artistică, o concurență stupidă a omului cu fixismul mașinii.

Odată cu impresionismul arta nu a mai fost același lucru cu tehnica. Unii dintre artiștii figurativi s-au revoltat împotriva concepției despre artistul funcționar deși mulți dintre compatrioții lor îi tratau doar ca pe niște servitori. Un Rembrandt a încercat și el să se sustragă slugărniciei spirituale dar cu sacrificii mari. După impresionism s-a epuizat ideea de „artă inegalabilă” iar pretinsa acuzare a „ușurinței” este una ce venea de la necunoscători. Faptul că publicul ar fi putut la fel de bine să „facă” opera maestrului elimină ideea de artist comandant, unic, intangibil, cu puteri de neegalat. Firește că însăși ideea geniului tradiționalist, a conducătorului infailibil, era pe ducă la fel ca și societatea tradiționalistă. Așadar neîncrederea în

metanarațiuni nu este apanajul celui ce se numește postmodernism, ci este o coordonată unei părți din arta figurativ concentrice, a artei abstract compoziționale și a celei discentrice deopotrivă.

Publicul de după impresionism nu mai caută virtuozități inutile ci pur și simplu sincerități sufletești. El nu mai cumpără arta doar pentru a se pune în valoare pe sine (deși această condiție nu va fi dispărut cu totul), ci și pentru a se declara în acord cu artistul, cu curajul și simțirea lui. Cumpărătorul înstărit al artei figurative vine automat cu pretenții dualiste de investiție în spiritualitate iar dacă un Rembrandt îl plasează în plan secund atunci el nu acceptă și nu cumpără. Artistul tradiționalist este obligat să împrumute din aroganța stăpânului. Artistul modern își mai pierde din această aroganță odată cu impresionismul chiar dacă el și-o dublează din alte rațiuni în viața de zi cu zi. Nevoia de exprimare liberă, de recunoaștere a unui frumos în afara bogăției apăruse deja în realism însă acest frumos poartă cu sine păcatul tradiționalismului și cade în banalitate. În schimb, redescoperirea culorii, în special a celei naturale este un moment de cotitură. Culorile se pot distinge ele însele ca artă în acest caz prin modul în care sunt așezate unele lângă altele și distribuite cantitativ și calitativ. Artistul impresionist nu o putea spune direct așa cum o va face mai târziu, în secolul al 20-lea arta abstractă. El nu își poate asuma un scandal atât de mare totuși ținând cont că și așa scandalul a fost oricum unul foarte răsunător. Impresionismul s-a asigurat după argumentul realității și s-a folosit de aceasta la fel cum barocul s-a folosit de renaștere pentru a-și manifesta capriciile.



Claude Monet – „Impression, Soleil Levant”.

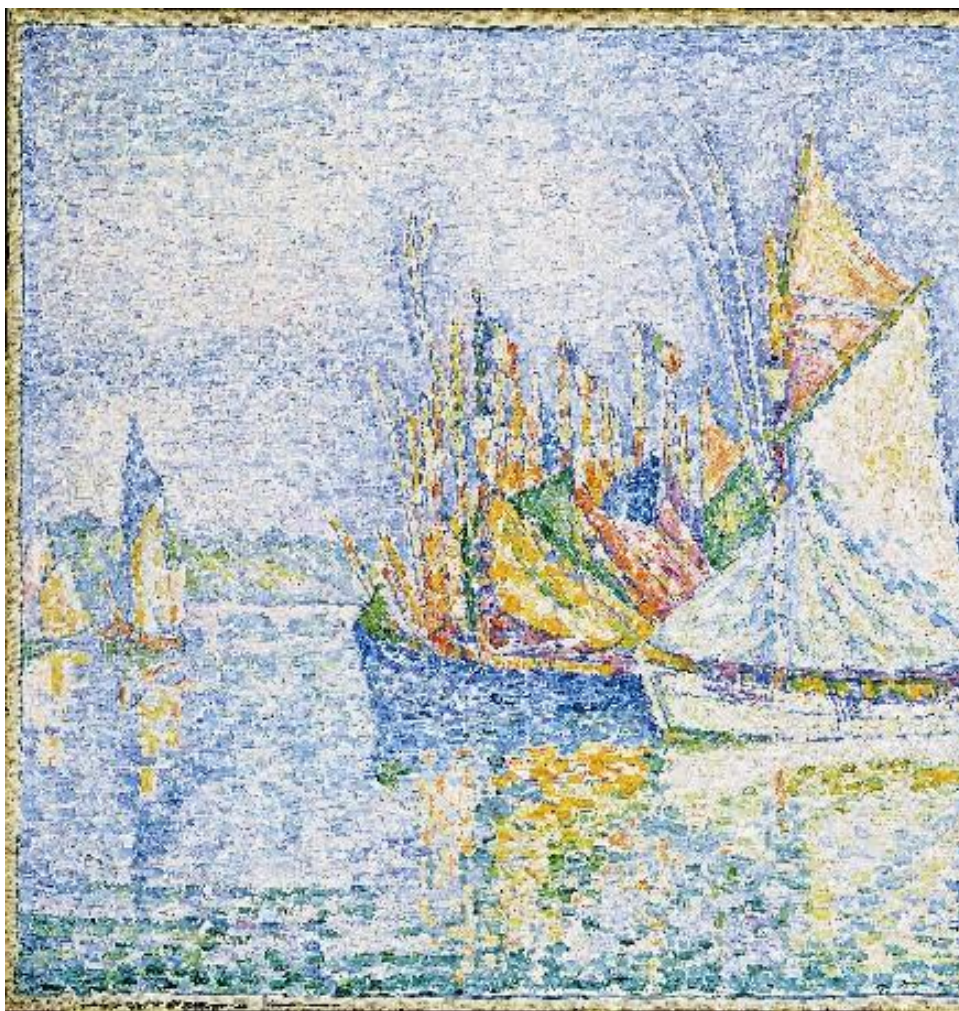
O importantă condiție pentru apariția impresionismului este dată de pătrunderea pe piața occidentală a stampelor japoneze aduse de călători din Orient. Artiștii au înțeles că un desen liber și spontan poate aduce și el efecte solide și nu doar cel foarte elaborat occidental tradițional și de aici se ajunge la încercarea artiștilor de a găsi forme noi de expresie. Ieșirea la peisaj a fost rampa de lansare a acestor descoperiri. Răsăritul de soare este o realitate atât de specială a cotidianului încât a putut să capteze atenția unui Monet. Impresionismul este un realism al excepțiilor. Dacă catedrala este movă pe timp de dimineață și galbenă la prânz ea este pictată astfel în virtutea noului astfel de realități. Culoarea a părut sălbatică și șocantă dar ea a existat în realitate și oricine ar fi putut-o vedea astfel. Acesta a fost argumentul cotiturii impresioniste. Contestările au fost multe însă spiritele deschise ale academismului și-au putut cel puțin pune semne de întrebare asupra pictorilor impresionisti care fuseseră odinioară speranțe ale spiritului academic și care au făcut ulterior o artă figurativ-concentrică. Această cotitură i-a pus pe gânduri pe unii și astfel că acceptarea impresionismului s-a făcut în 10 – 20 de ani ceea

ce este mult prea puțin față de dimensiunile revoluției culturale produse.

Tușele cromatice sunt încă fidele realității deși volumul a fost trecut pe planul al doilea și chiar ignorat. Pointilismul va reduce aceste tușe la puncte, fovismul va produce o diversitate compozițională organizată iar stilul 1900 va experimenta organizarea decorativ geometrică printre altele. Toate acestea sunt modele de eliberare a culorii pe care impresionismul le-a inaugurat. O curățire perpetuă a acesteia va conduce de asemenea și la apusul impresionismului ca elitist, ca grup de artiști revoluționari chiar dacă se va picta în continuare impresionist. Însă acest lucru înseamnă că acest curent va fi fost încorporat deja.

Pointilismul

Culoarea a putut fi eliberată și altfel, cu ajutorul programului teoretic. Acesta va deveni esențial pentru arta discentrică în general. Pornind de la pointilism acompaniamentul teoretic a fost un element fără de care arta discentrică nu s-ar fi putut dezvolta. La pointilism acesta are o factură științifică, biologică, legată de fenomenul optic. Descompunerea luminii și formei ca urmare a traducerii sale cibernetice în informație nervoasă la nivelul retinei a fost fenomenul ce a inspirat pictura pointilistă. Acești artiști au crezut că pictura trebuie să fie asemenea vederii și astfel nevoia de sinceritate plastică se realiza prin exteriorizarea vizuală a unui fenomen biologic real, cel al descompunerii luminii și formei în mii de particule presupuse ca fiind componente ale acestora. La nivel biologic, conurile și bastonașele din interiorul retinei sunt un fel de miniantene care captează părți din informația luminoasă și o centralizează în creier. Pointilismul s-a dorit a fi un astfel de fenomen, o retină supradimensionată plastic. În acest caz, reducerea suprafeței la puncte așezate ordonat și consecutiv care să redea o imagine a constituit esența sa. Imaginea părea un haos atunci când era privită de aproape dar se contura și se integra privită de la depărtare la fel cum informațiile cornurilor și bastonașelor se integrează în creier.



Paul Signac – „The Harbour of Concarneau”.

Dacă pointilismul ar fi apărut mai târziu și ar fi insistat pe metafizica optică a contemplării ca urmare a dezvoltării programelor teoretice, atunci el ar fi devenit fără îndoială un curent magistral ce ar fi putut fi înscris chiar în arta discentrică. Programul său teoretic relativ la fenomenul vederii este mai mult o metaforă ci nu unul cu adevărat teoretic așa cum apare la dadaism sau futurism. Punctele de culoare desfășurate pe suprafața tabloului țin mai curând de nevoia spiritului impresionist de a elibera culoarea decât de urmărire a discursului teoretic așa cum se va face mai târziu. Puțină imaginație teoretică l-ar fi pus într-o valoare mai mare decât cea a

expresionismului abstract american. Dar și așa el joacă un rol important în cubism și futurism dacă nu cumva chiar și în expresionism. Căci actul de eliberare a culorii realizat de pointilism atunci când este privit din apropiere îl face asemenea prismeii lui Newton iar punctele puse inițial cu culori pure se estompează pentru cei distanțați de imagine la fel cum insul își reține intimitatea față de străini. Tușele nu sunt neregulate și fidele formeii ca la impresionism ci sunt punctiforme pur și simplu. Punctul devine astfel o nouă modalitate de a elibera culoarea în sine. Multiplicat, el pare asemenea unor tușe sacadate, constituind o nouă modalitate de expresie. Decăderea lui s-a datorat chiar apariției lui anume acelei nevoi de altceva care să ateste culoarea și bogăția ei.

Art nouveau

Art nouveau este poate primul mare exemplu al faptului că postmodernismul în artele vizuale în ceea ce privește discursul multicultural poate fi chiar arta abstract compozițională de aici, adică exact căreia el presupune că îi urmează. Eclectismul acestui curent este același cu eclectismul pretins de acesta în arhitectură. Firește că arta pop nu se referă la modul în care consumismul sau kitsch-ul pot fi încorporate și recunoscute ca artă însă art nouveau vizează acest tip de eclectism ce se desfășoară între kitsch-ul ca atare realizat de atunci în forma sa modernă și o artă mistică de genul celei a lui Gaudi. În fapt nici măcar nu se încearcă o definiție a structurilor intrinseci ale curentului ci se caută niște coordonate temporale; așa cum postmodernismul se dorește a fi un „postmodernism” la fel și art nouveau a fost o „artă nouă”.



Egon Schiele

Egon Schiele – „Nude Femminile”.

Cel mai important lucru a fost decorația care a fost folosită în pictură și în arhitectură. Iar dacă în acest curent nu există decorație atunci de obicei există tematică erotică pronunțată dar realizată în tehnică expresionistă. Rolul psihanalizei și a momentului ei istoric de recunoaștere a rolului erotismului în geneza fenomenelor spirituale este unul esențial pentru acest caz. Un alt element important este stilizarea industrială datorată apariției elementului în serie. Însă atunci când produsul în serie nu ajunge la rigiditatea și dezumanizarea la care s-a ajuns după momentul Bauhaus ci încearcă să stilizeze formele baroc, firește că ajunge într-o stare de oboseală vădită. Suplețea stilului 1900 reprezintă importanța crescândă a tinerilor în viața socială față de caracterul rubensian, masiv al formelor baroce ce au o aură adulterină, reprezentând vârsta anilor '40 ai omului.

Este foarte clar că inflația de curbe și volute ale barocului nu putea să reziste produsului în serie. Dar ruptura nu a fost una decisivă ci una progresivă iar acest lucru a fost benefic pentru emanciparea

spiritului modern. Poate că apariția presupusului postmodernism (ca eclectism) în arhitectură nu este decât o confirmare a stilului 1900 de care uneori se deosebește de programul acestuia numai datorită materialelor. Eclectismul postmodernismului în general este un eclectism al modernismului însuși după cum am mai spus.

Art nouveau prezintă o anumită dezinvoltură, o nonșalanță față de ordine și rigiditate. Totul este jucăuș. De la bucățile de gresie sparte neregulat și ajustate simplu până la liniile simple ce fac din clădiri niște desene materiale, tridimensionale, totul lasă impresia curgerii naturale lipsite de emfaza aristocratică a barocului. Există în art nouveau un fel de voioșie simplă și fluidă ce nu se împacă cu bosumflarea orgolioasă a acestuia. De aceea stilul arhitectural art nouveau mai prinde și astăzi, iar revistele de amenajări interioare arată multe astfel de situații.



Gustav Klimt – „Three Stages of Women”.

În pictură, prin Klimt, stilul 1900 reușește să redea volumul prin simpla diferență de textură decorativă. Planurile nu comportă nici perspectivă aeriană, nici lumini și umbre și totuși unele dau impresia că vin din față și că altele se duc mai în spate. Poate că imaginația forțează o astfel de diferențiere contracarând paradoxul suprafeței prin care planurile sunt redată decorativ. Apoi drapajul urmează linii simple și elastice și nu unele modulate care să redea realitatea. El se adaptează la aceste linii și uneori este întrerupt brusc de ele ceea ce creează iluzia cubistă a desfășurării unei alte realități în realitatea dată, adică a îmbinării obiectelor. Cubismul va împrumuta chiar și anumite reflexe decorative deci se poate spune că un Klimt îl anticipează. De altfel, un mare adept al cubismului Le Corbusier va fi făcut art nouveau înainte să devină purist cu toate că apoi s-a întors la 180 de grade împotriva decorației.

Fovismul și expresionismul

Fovismul este un curent care presupune eliberarea totală a culorii, sălbăcia ei. Dar totul se desfășoară în limitele figurativului. Și impresionismul lucrase cu culori vii dar acestea erau fidele unei realități colorate astfel. La fovi fie realitatea era exagerat de colorată fie culorile erau exagerat aprinse. Apariția curentului în 1905 îl apropie indiscutabil de art nouveau prin pașii făcuți către arabesc și decorație la care s-a ajuns pe nepregătite. De altfel fovismul este un art nouveau în formă discentrică, un art nouveau ce renunțare total la tradiție. Exuberanța, frenezia și caracterul boem al fovilor parisieni sunt tipice pentru latinătate față de ordinea și pragmatismul funcțional și comercial al pictorilor reprezentativi din art nouveau care au naționalități germanice. Gaudi spaniolul, fiind arhitect, a trebuit să lase un pic deoparte boemia latină și să fie atent la detalii tehnice și la ordine, la partea rațională mai curând decât la dezinvoltura fovistă. În fapt, atenția fovilor față de Van Gogh și Gauguin atestă acest nou mod de eliberare a culorii până la puritatea ei absolută, la sălbăcia ei. Recunoscut ca sălbatic, un astfel de curent era pus într-o lumină ambivalentă. Mai întâi era repugnat și respins ca barbar dar în același timp era inconștient admirat ca pur, pe fondul interesului din ce în ce mai crescut al Occidentului pentru exotismul primitiv și pentru antropologia culturală. De altfel, unii fovi vor fi cuceriți de aceste culturi în sânul cărora au călătorit la fel ca și Gauguin odinioară. Chiar

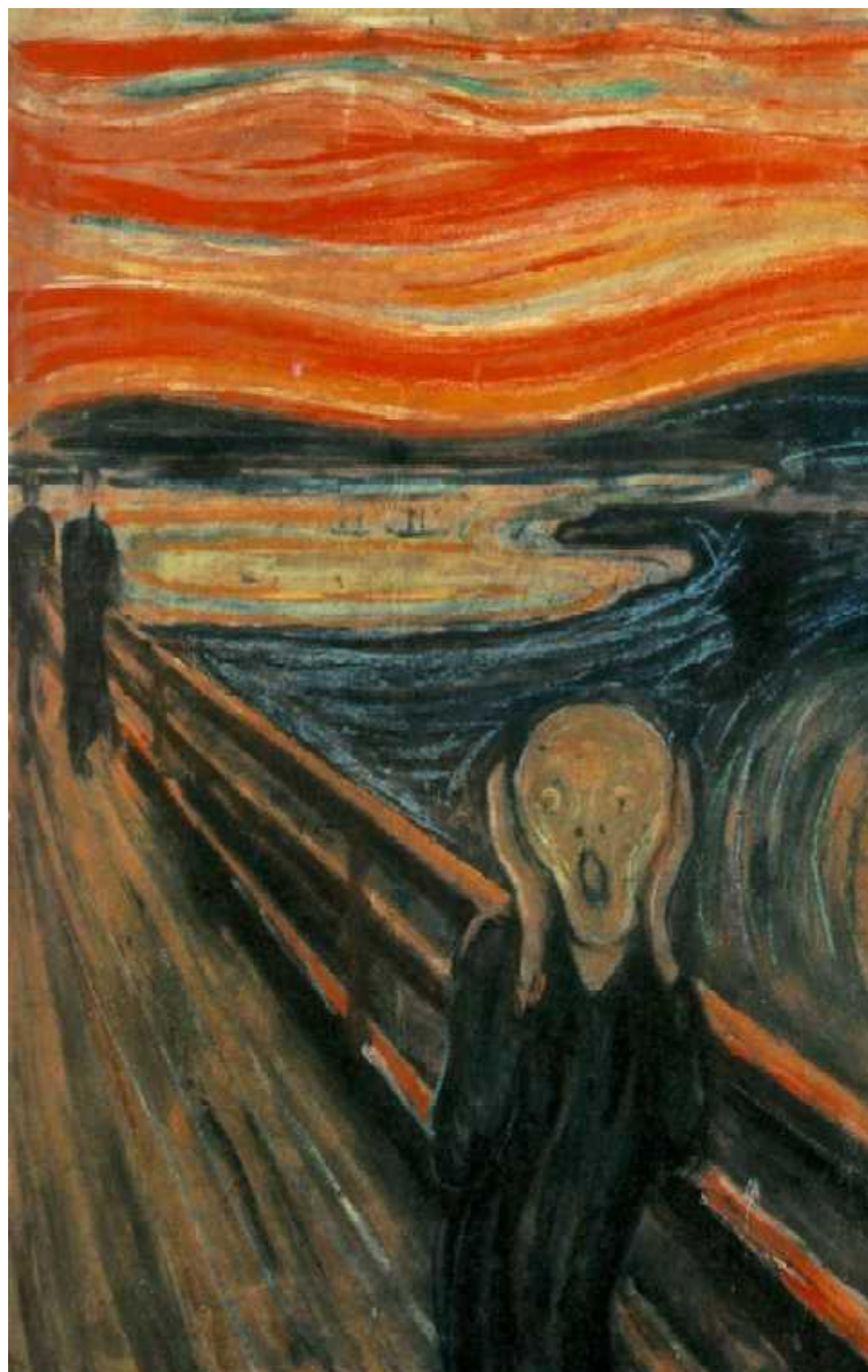
dacă a fost numit postimpresionist și și-a desfășurat cariera cu mai bine de 10 ani înaintea apariției propriu-zise a fovismului, la fel ca mulți alți artiști, Gauguin ar putea fi mai curând inclus în acest curent ca precursor decât într-un astfel de idilic și greu de definit postimpresionism. De fapt fovii înșiși l-au recunoscut pe Gauguin drept maestrul lor.



Vlaminck – „Port Marly”.

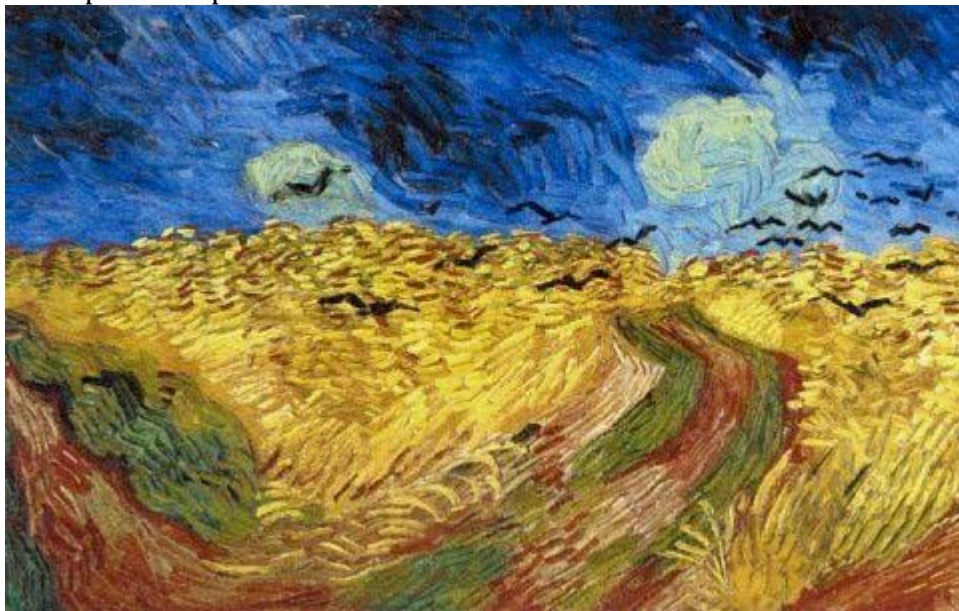
Numele de expresionism vine de la tușele libere și distincte care, în cazul portretului, seamănă cu niște riduri. Exagerarea acestor riduri fac din portret parcă stăpânit de grimase. Grimasele ar fi aici niște riduri provizorii reieșite parcă datorită rezonanței psihice în plan somatic, facial. Expresia este tocmai această explozie psihică ce se poate realiza la nivelul portretului. Cazul părintelui expresionismului Van Gogh, ale cărui portrete atestă aceste tușe este aici semnificativ. Tulburările psihice de care el suferea permiteau anumite descărcări psihice în arta sa. „Țipătul” lui Munch face să vibreze peisajul

înconjurător iar nevoia de comunicare a personajului este o nevoie de expresie. Contrastele cromatice violente sunt expresive deoarece atestă un conflict (cromatic, valoric, cantitativ etc.) la fel cum expresia este rezultatul unui conflict întrucât este expresie psihică; iar psihicul este un rezultat al conflictelor dintre pulsuni. Tușele expresioniste sunt în măsură să accentueze un astfel de contrast.



Edvard Munch – „The Scream”.

Prin urmare expresionismul are în contrast o primă formă de manifestare iar tușele alăturate sunt în măsură să îl sublinizeze. Pointilismul asimilează aceste tușe și le folosește din plin dar ele sunt diferite de cele expresioniste în sensul că respectă mai degrabă forma, sunt ca un fel de hartă a ei așa cum se pot vedea la Monet mai târziu. Impresionismul le folosește în general dar postimpresionismul le folosește pentru redarea unui peisaj luxuriant ceea ce formează un expresionism vegetal, proiectat în vegetație, fapt ce îl face vecin cu barocul. Atunci când aceste tușe se opresc asupra unei realități cotidiene, banale chiar, se poate vorbi de un expresionism propriu-zis. Diferențierea de fovism se face foarte greu și numai pe baza lipsei de optimism al primului pe când fovismul este exuberant.



Van Gogh – „Wheatfield with crows”.

După cum se poate vedea din analiza expresioniștilor germani de la început de secol XX, se mai poate numi expresionism și ceea ce utilizează o tematică de mare încărcătură psihică chiar dacă tratarea poate fi lipsită de contraste puternice. Orice fel de gest pictural violent sau stropit transformă imaginea în expresionism. Cu cât semnele care decurg din astfel de tehnici sunt mai multe sau mai importante vizual în comparație cu celelalte pe o suprafață cu atât imaginea este mai expresionistă. Acest lucru se va dovedi mai clar atunci când vom

analiza expresionismul abstract. Diferențierea de alte curente este uneori imposibilă și numai antecedentele sau lucrările ulterioare ale unui artist pot face ca o lucrare X să fie catalogată drept impresionistă, fovă, futuristă sau expresionistă. Acest lucru este menit să arate unitatea artei abstract-compoziționale.

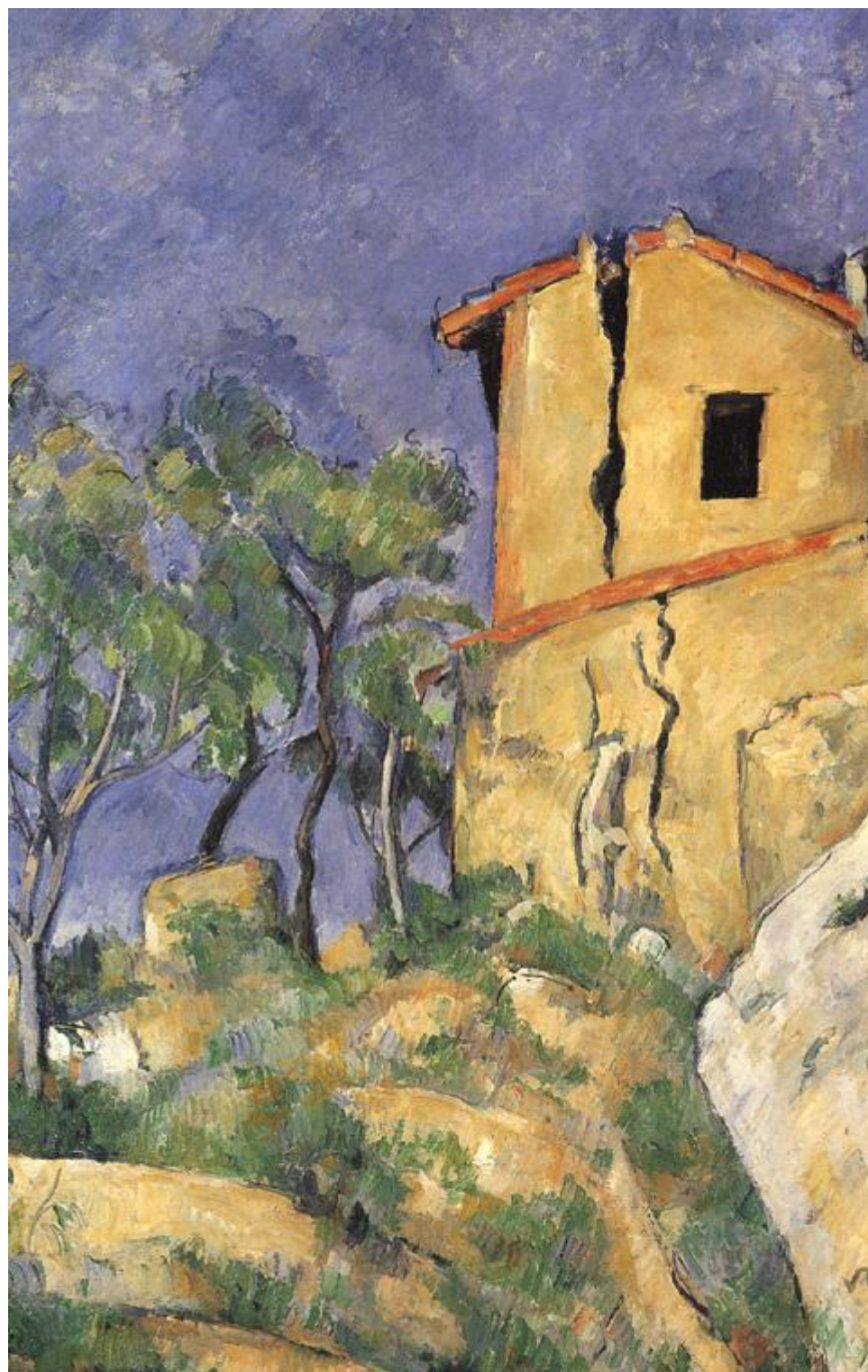


Emil Nolde – „Christ and the Children”.

Cubismul

Cubismul presupune ofensiva volumului în fața experimentelor cromatice consumate până atunci. La început se părea că volumul ar fi pierdut de tot domeniul artei și că tot ceea ce ar mai fi putut face s-ar fi rezumat doar la nivelul vechiului realism tehnic. Însă lucrurile nu s-au oprit aici. Stampele japoneze dăduseră un imbold nou pentru spontaneitatea cromatică iar un Degas sau Matisse (acesta ceva mai târziu) reușiseră să se exprime în sculptură. Însă volumul va fi inițiat către arta abstract compozițională tot de pictură. Primul pas îl va face Cézanne, care va reuși să adune laolaltă concluziile impresionismului

fie cu volumul luminilor și umbrelor fie cu cel al fragmentării planurilor. Această fragmentare putea să evite ruperea tonurilor și grizarea lor reciprocă prin faptul că se păstrau ca tușe distincte și clare. În sculptură volumul nu putea face abstracție de corpul omenesc iar realizarea lui devenea din ce în ce mai sortită academizării, a artei în serie. Art nouveau reușise să stilizeze formele barocului, să le regăsească o simplitate armonică. O astfel de simplificare este esența cubismului. Și Cézanne și Braque mai târziu vor încerca o astfel de simplificare. Braque va încerca un cubism material, va căuta în realitate astfel de forme simple în geometria simplă a caselor așa cum le va picta prin 1907 – 1909. Pornind de la aceste case, Braque a avut curajul să extindă o astfel de geometrizare către copaci și vegetație în general sau către toate formele de relief.



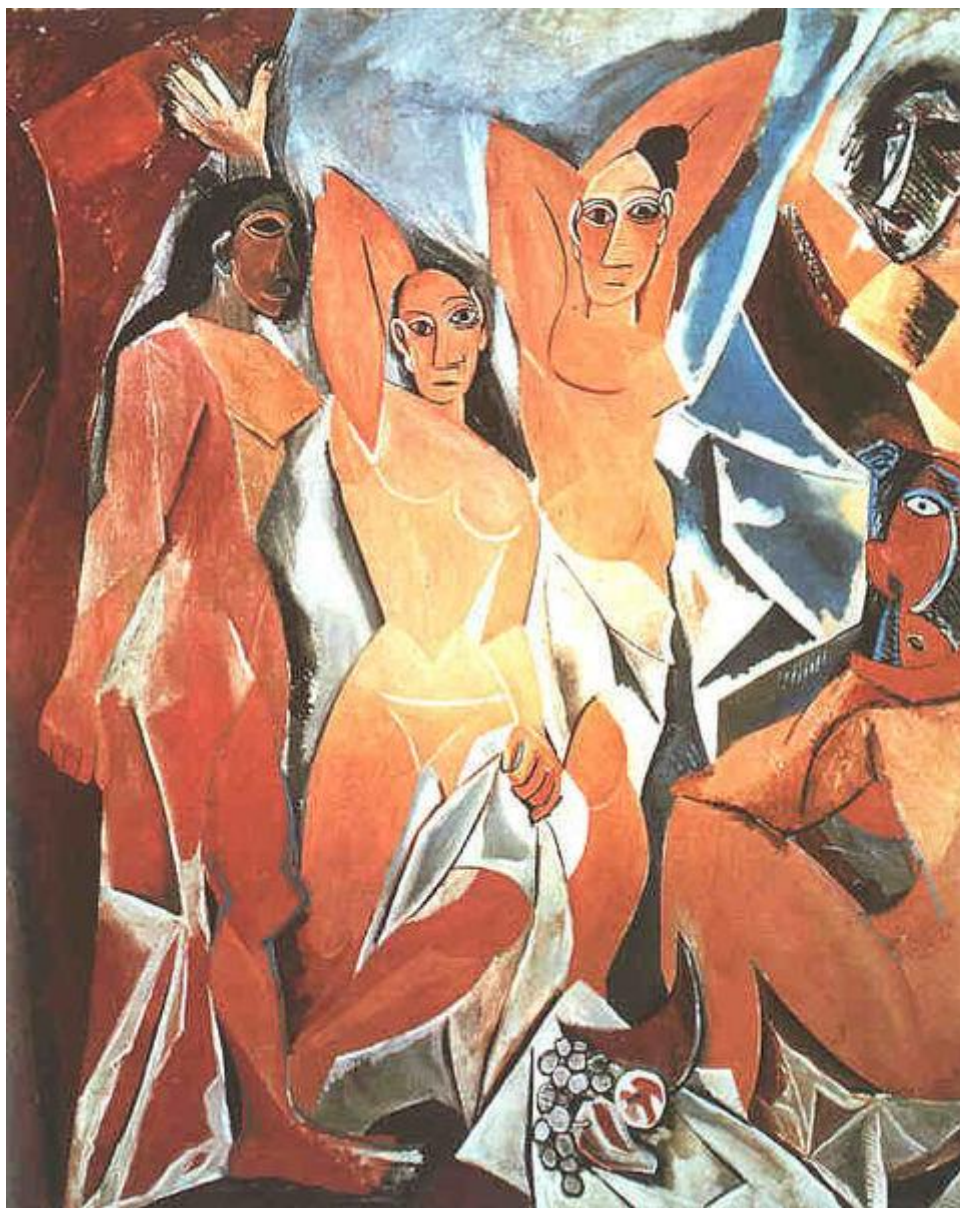
Cezanne – „La Maison Lezardee”.

La cubism au contribuit mai mulți factori. Cel care se referă la simplificarea volumului pornind de la Cézanne și ajungând la Braque a fost doar unul dintre ele. Un altul a fost cel al artei negre, al sculpturii africane care a avut rol de vaccin al încrederii romantice în arta pentru artă. Picasso se va arăta încurcat în momentul în care o mască africană îi va fi căzut în mâini. Această situație a dus la apariția lucrării „Domnișoarele din Avignon”. Deși ansamblul acestei lucrări este diferit de cel al lucrărilor de mai târziu ale lui Braque, totuși cubismul exista deja aici în rectangularitatea faldurilor din planul secund dar și în torsionările formelor personajelor. Picasso însuși va abandona propriul demers în favoarea celui al lui Braque și astfel se va naște așa-numitul cubism cézannian. Eu l-am numit „cubism material” în lucrarea mea „Cubismul lui Picasso”. Abia apoi cubismul a devenit ceea ce îl știm astăzi, cu rectangularitatea și fragmentarea obstinantă ce s-au constituit drept reguli pentru șocarea unui public snob dar și cu portite surprinzătoare chiar pentru artiștii înșiși. Urmele revoluției impresioniste au fost imbolduri către frumusețea șocantă iar artiștii acelei perioade aveau o nevoie lăuntrică, tradițională chiar pentru a se deosebi total de tradiție. Ca multe alte curente de după el și cubismul a avut rolul de a fi fost considerat o aberație la fel cum cele anterioare fuseseră considerate. Dar, pe de altă parte el a avut și rolul de a le integra pe acestea în recunoașterea oficială. Pe lângă noile libertăți cele vechi vor fi părut chiar cuminți și liniștite.



Braque – „Paisatge de l'Estaque”.

După cum am arătat în „Cubismul lui Picasso”, cubismul a apărut dintr-o nevoie intrinsecă de a îmbina obiectele sau de a le face să comunice în ceea ce privește forma în așa fel încât cu greu să se mai deosebească între ele. Apariția psihanalizei și principiul condensării este aici esențial. Înțelegerea profundă a gândurilor omenesti dincolo de aparență, cu o esență eventual diferită de aceasta, șocul înglobării într-un singur element a doua conținuturi diferite era o realitate resimțită pe larg de către oamenii deschiși la minte ai acelei perioade. Tocmai de aceea curajul cubiștilor a condus la rezultate care erau în măsură să atingă aceste resorturi psihice speciale.



Picasso – „Domnișoarele din Avignon”.

Suprarealismul va duce la maximum această nevoie de „v-ați ascunselea” al sensului unde dialectica esență-aparență va fi nevoia principală de manifestare plastică. Cubismul va îmbina sau va geometriza obiecte contingente care se prezintă alăturat însă suprarealismul va îmbina obiecte contradictorii, imposibile, bizare.

Din păcate culoarea va fi prețul plătit de suprarealism pentru această extremizare. Din fericire, deși a insistat pe volum, cubismul nu va ezita să reușească acorduri cromatice valoroase iar cubismul material a atins rafinamente cromatice de ocruri și verzuri cu totul remarcabile. Fiind la modă necesitatea de a crea program teoretic cubismul își va face și el unul. Acesta a fost definitoriu pentru forma cubismului analitic dar nu și pentru întreg cubismul. Acest program este cel al retrorealismului, adică al redării realității văzute din mai multe unghiuri deodată. Cubismul se dorea astfel un realism complet însă nevoia de ordine a purificat cubismul de astfel de precepte. Ulterior cubismul sintetic va realiza un demers plastic în acord cu noua spiritualitate a imagisticii. Să ne gândim numai la marile vitrine ale orașului care suprapun imaginile în reflexie și refracție compunându-le misterios. O astfel de situație a fost exploatată de cubismul sintetic. Aici obiectele sunt îmbinate unul în altul și ele transpar unul prin altul asemenea cristalelor. Îmbinarea aceasta nu este explicită ca la suprarealism ci doar sugerată. Liniile se pierd, devin evazive pe măsură ce îmbinarea devine mai pregnantă. „Ochiul”, imaginația privitorului însă le îmbină el pe mai departe la fel cum făcea cu culoarea la pointilism. De aceea se poate spune că cubismul sintetic este un pointilism al volumelor.



Braque – „Man with guitar”.

Urmărind o linie, conturul unui cerc devine la un moment dat conturul unui pătrat, lumina devine brusc umbră iar adâncimea devine apropiere. Jocul cu contrariile face din cubism un soi de dialectică plastică. Șocul schimbării unei decizii luate într-una opusă cu 180 de grade este șocul exprimării unui inconștient de 180 de grade așa cum îl scotea la lumină psihanaliza și momentul istoric de început de secol

XX. Îmbinarea perspectivei tradiționale cu cea inversă a dat cubismului posibilitatea de a ajunge la forme noi, de negăsit în realitate, la formele abstracte. Se făcea un pas decisiv către arta abstractă. Impresionismul se folosea de realitate, de momentele ei schimbătoare pentru a extrage de acolo culoarea ce prea fi percepută și abstract. Cubismul se folosește de părți spațiale pentru a le îmbina după anumite reguli sau după reguli opuse acestora din predispoziție pentru a reda un refuz al perceperii banale a realității. Futurismul, așa cum ajunge el să se cristalizeze ca simultaneism, se va dovedi a fi un cubism temporal unde elementele se îmbină ca momente (G. Balla) în timp ce la cubismul propriu-zis ele se îmbină ca părți spațiale.



Picasso – „Still Life with Chair”.

Psihanaliza însăși a dat multe explicații. Una este aceea că cubismul ar refuza principiul realității în favoarea celui al plăcerii.

Astfel artistul percepe din realitate ceea ce el dorește. Alta spune că artistul fragmentează în dorința de a reduce realitatea la obiect parțial. Firește, aceste teorii sunt valabile dar incomplete; un fenomen psihic este policausal. Cred că pentru a deosebi cubismul de diferitele simptome și manifestări grafice ale anumitor boli neurologice, tulburări psihice sau fenomene psihice normale recunoscute ca având la bază aceste explicații trebuie găsite cauze diverse. Eu cred că aici decisiv este însuși gustul epocii, noutatea specifică acesteia, ceea ce în general este specific pentru întreaga artă, pentru apariția curentelor noi. Dacă un astfel de curent a reușit să redea și o geografie pulsională asta a fost parte din norocul sau priceperea artiștilor care l-a construit.

Cred că mult mai potrivită aici în explicarea psihodinamică a chismului ar fi teoria părinților combinați a Melaniei Klein. Nu țin să opun o teorie psihanalitică alteia. Nici nu este cazul. În fapt fiecare dintre acestea fac parte dintr-o realitate psihică dată ce intră în componența mai tuturor curentelor artistice. Aici trebuie găsită însă o condiționare specială care este în măsură să deosebească un curent de altul. Ori această condiționare este tocmai refracția imaginilor așa cum apare în cubismul sintetic unde un obiect se întrepătrunde cu altul. Cred că această formă de cubism este cea mai reprezentativă, este modelul cubismului. În jurul ei se grupează formele periferice de cubism așa cum este cubismul analitic și cel cézannian dar și ceea ce s-a numit ulterior „stilul Picasso”. Acest cubism sintetic este un pas hotărât către suprarealism din punctul de vedere al interesului psihic deoarece suprarealismul va îmbina obiectele în mod realist și nu doar sugestional. Însă din punct de vedere avangardistic cubismul este superior deoarece este mai aproape de abstracție, folosește o imagistică proprie, pe când suprarealismul este mai degrabă o artă a ideilor, un conceptualism dialectic, iar plasticismul lui este tocmai acel realism tehnic folosit în Occident de sute de ani. Picasso va adera el însuși la suprarealism chiar dacă va da o formă proprie acestei adeviziuni. Acest lucru atestă legătura dintre cubism și suprarealism în ceea ce privește subiectul. Dar îi este proprie lui Picasso reîntoarcerea la stadii anterioare și la repere plastice vechi. Tocmai de aceea el și-a continuat căutările și nu a rămas închistat în suprarealism. Însă suprarealismul târziu a ajuns să depășească în „avangardă cubismul (devenit deja abstracționism)” prin poarta deschisă către arta discentrică. Ea însăși a suferit numeroase reculuri în ceea ce îi privește

pe exponenții săi care au preferat să se întoarcă pe pământ mai degrabă decât să foreze la nesfârșit extragerea de date dintr-o lume ciudată. Artă modernă în general are o mulțime de cazuri de acest gen. Dar diferențierea cubismului față de suprarealism este dată de faptul că primul experimentează o nouă imagistică pe când celălalt la început doar s-a speriat de spargerea cadrului tradițional al artei făcută de dadaism și a cerut ajutorul artei tradiționale.



Picasso – „Guernica (detaliu)”.

În lucrarea mea „Cubismul lui Picasso” am recunoscut trei forme ale cubismului la Picasso la care s-a adăugat încă una la Legér. În primul caz există trei feluri de cubism. Mai întâi există *cubismul*

material al caselor și peisajelor de dinainte de 1909 făcute geometric dar fără fragmentarea formei. Apoi există *cubeismul formal* care se împarte în analitic și sintetic și care presupune fragmentarea formei (aici poate fi inclus și Braque). În sfârșit există *cubeismul expresionist* din Guernica. Cel al lui Leger era deja numit *cubeism tubular*. Purismul și ceea ce s-a numit orfism pot fi înscrise ușor în cubeismul general. Primul este un cubeism neted, cu tușe atente ce constituie suprafețe plate, riguros geometrice iar celălalt, dimpotrivă, mai liber, mai dinamic și mai colorat.



Fernand Leger – „Woman with a Cat”.



Delaunay – „Sun, Tower, Airplane”.

Cubismul material este numit astfel tocmai pentru că el există deja în realitate cel puțin în câteva elemente, respectiv casele și stâncile. Ambianța lor este forțată să devină însă și mai geometrică decât este. Probabil că în aceeași măsură impresioniștii și sigur fovii puneau culorile mai vii decât era în realitate. Se poate remarca aici un fel de îmbinare de tipul infestării unde geometrizarea se răspândește de la focarul caselor la restul elementelor ca un virus. Cubismul formal, dimpotrivă, presupune fragmentarea obiectului. Inițial personajul a fost pur și simplu geometrizat la fel cum pomii și peisajul terestru fusese geometrizat în cubismul material. Liniile însă dau iluzia că formele se îmbină, se topesc unele în altele. Formele nu sunt doar

geometrizzate și forțate spre a deveni cubice ci ele sunt cubice deoarece prin îmbinarea lor fac tot felul de unghiuri și de secțiuni rectangulare. Aici a intervenit teoria înconjurării obiectului iar înghesuirea unei imagini în alta seamănă cu o mașină accidentată unde contorsionările și desfigurările fiarelor creează rectangularități specifice. De aici ideea cubismului ca distrugere și agresiune.

Forma sintetică a cubismului formal presupune renunțarea la înconjurare și la model pur și simplu în favoarea recuperării unei unități inițiale. Formele se simplifică și fragmentările se răresc. În schimb se excelează în perspectiva inversă și în jocul contrariilor despre care am spus mai sus. Liniile curbe se împletesc cu cele drepte, derivă unele din altele la fel cum obiectele o fac. De exemplu, din conturul unei ghitări sau al unui vas poate deriva direct cel al mesei pe care acestea stau iar linia creează iluzia că sunt un singur obiect deși alte linii le arată ca diferite. Liniile evazate creează acel pointilism al formelor de care am vorbit.

Cubismul expresionist este numit așa datorită lucrării „Guernica”. Țipetele de acolo care ies din gurile deschise la maximum au un dramatism mai șocant decât „Țipătul” lui Munch. Aici formele sunt realizate coerent și unitar însă fragmentele anatomice sunt plasate voit incorect iar figurile par deformate. Deformarea este însă una armonică în raport cu sentimentul pe care îl redă. În Guernica și în alte lucrări ochii arată figura din față iar nasul arată figura din profil. Iată cum arta egipteană este subtil atinsă de abstracționismul ce se întoarce voit și conștient la primitivism. Nasul devine chiar contur exterior al feței în același timp la fel cum la cubismul formal ghitara era și masă. Diferența este că aici obiectele sunt fragmente anatomice reunite, iar acolo își păstrau o oarecare autonomie. Lipsa regularităților nu anulează ideea de cubism la fel cum nici cubismul lui Legér nu suferă o astfel de interpretare, fiind recunoscut drept cubism deși folosește în mod pregnant forme rotunde.

Cubismul anticipează suprarealismul pe de o parte iar pe de alta va anticipa principiile școlii Bauhaus mai întâi pe filiera suprematism – neoplasticism, iar apoi pe cea purismului lui Le Corbusier. Eșecul de apropiere a principiilor cubiste practicate de Braque, Picasso, Gris sau Leger dar pe de altă parte cu anticiparea unor forme viitoare de expresie artistică va aduce pe la rampă apariția futurismului.

Futurismul

Diferența dintre cubism și futurism a fost foarte greu de făcut. De fapt spiritul futurismului este tot unul cubist iar la începutul său diferența consta doar în faptul că futuriștii nu înțeleseseră complet tehnica cubistă și o practicau formal. Se poate spune că futurismul este față de cubism cam la fel cum este exuberanța agresivă italiană față de rafinamentul francez. Parcă această diferență se simte și în accentul celor două limbi (italiană și franceză). Prima este grăbită, sacadată, un pic cam dură, în timp ce cealaltă este maleabilă, atentă, fluidă. De fapt înainte să declare proiectul lor futurist, un Marinetti și Severini se înfruptaseră voluptuos din experiența cubistă de la Paris pe care îl vizitaseră. Temperament subversiv avuseseră și cubiștii însă aceștia nu și l-au manifestat atât de virulent deoarece ei orbecăiau în terenul virgin al cubismului, aveau atâtea de multe de descoperit încât nu aveau timp și pentru mofturi agresive. Dimpotrivă, agresivitatea manifestelor futuriste s-au manifestat abia când cubismul devenise legendă, recunoscut ca artă valoroasă.



Umberto Boccioni – „States of Mind II”.

Trebuie recunoscut faptul că cubismul era la apogeu atunci când s-a produs gălăgia futuristă deci futurismul nu era în situația de a inventa ceva înaintea cubismului însuși. De aceea acestuia i-a rămas de descoperit restul de diamante din mina experimentului cubist după ce acesta din urmă își luase deja partea leului. Acum că futuriștii s-au răzvrătit în primul rând cu cubismul, considerându-l prea static, asta este de asemenea un moft libertin. Căci în primul rând ei s-au răzvrătit virtual și față de ei înșiși pentru că răzvrătirea era parte din noul spirit în artă inaugurat de ei. Cubismul s-a găsit acolo bun pentru o astfel de nevoie apriorică la fel și futurismul însuși. Mai târziu în secolul 20 se va face epocă pe tema morții și distrugerii artei din același motiv. Așadar se poate spune că futuriștii s-ar fi răzvrătit și pe răzvrătirea lor dacă nu ar fi avut alte ținte. Apoi teoria despre staticismul cubismului este o interpretare proprie futurismului despre acesta. Eventual cubismul sintetic poate fi interpretat ca static însă cubismul analitic pare un atom cu sute de electroni ce au orbite rectangulare. Se pare că futurismul a văzut că aceasta, asemenea societății, devine din ce în ce mai dinamică încercând o oarecare analiză a fenomenului artei creia să îi anticipeze ulterior evoluția. Astfel că ei au observat că pornind de la Renaștere până în timpurile contemporane lor arta devine contestatară și mai suspicioasă, asemenea veteranilor de război care văd dușmani peste tot chiar și în timp de pace. Ideea aceasta este poate cea mai importantă în programul futurist. Însă futurismul interpreta cubismul în mod greșit prin prisma artei figurativ-concentrice căreia i se opunea. Firește, aici era și o nevoie pur naționalistă de a păstra supremația italiană în materie de artă după ce Parisul preluase șefia începând de la rococo înainte.

Deși a fost un cubism cosmetizat futurismul nu a putut accepta acest lucru și a căutat să găsească un limbaj propriu cu orice preț. Apoi existența unui spirit modern care își căuta obiectivarea într-un concret nou (în ceea ce privește publicul) trebuia satisfăcută. Astfel că futurismul a încercat să creeze un program teoretic care să acompanieze și să instaureze un curent nou. În acest program futurismul a amestecat tot ce se putea amesteca. A pornit inițial ca o revoltă romantică ce friza megalomania împotriva a tot și toate. A încercat apoi să scoată basma curată mașinismul față de care arta ia poziție diferită în mod principial. A ales ca model estetic exact ceea ce

pentru omul începutului de secol XXI este un coșmar, adică inumanitatea mașinilor și construcțiilor, cu performanțe nemaivăzute dar cu o neliniștitoare potențialitate agresivă. Între timp vor fi apărut forme mai performante la care s-au adăugat și calitățile umaniste, cu atmosferă intimă, familiară. Ceea ce s-a numit Art deco prin anii 1925 – 1930, cu caracterul mașinist, rece, metalic al personajelor și subiectelor poate fi înscris în prima etapă a futurismului, respectiv cea a megalomanismului tehnologic. Este adevărat că modelul geniului însingurat și bosumflat al romantismului a fost înlocuit în secolul al XX-lea cu cel al intimității și familiei din arta consumistă sau cu cel al absurdității și bizareriei din arta discentrică. Firește că pariind pe așa ceva futurismul a murit odată cu epoca.



Umberto Boccioni – „Unique Forms of Continuity în Space”.
Dar problema se pune încă în posibilitatea de redare a unei

astfel de megalomanii tehnologice pe o pânză ce trebuie totuși să fie expusă într-o încăpere. Așadar, prin însuși actul artistic, futurismul și-a negat obiectul propriu. Apoi, după cum am amintit, a luat ca principiu necesitatea de a ieși un nou curent, necesitate care pare venită dintr-o cerere inițială de piață, cerere ce trebuie cumva onorată. Aproape că se sugerează că futurismul trebuie acceptat pentru că este un curent nou iar civilizația se reînnoiește perpetuu. În felul acesta futurismul și-a amanetat propria valoare acceptând și ideea ca viitorii artiști să îl trateze la fel cum el îi tratează pe cei vechi. O altă teorie programatică este aceea a redării vitezei lumii, a redării prezentului împreună cu viitorul și trecutul. O astfel de teorie are legătură oarecum și cu celelalte două dar totuși nu este o altă formă de exprimare a lor. Un astfel de program este totuși fidel termenului „futurism”, adică „viitorism”. Însă el a apărut mai târziu iar potrivirea este o coincidență fericită pentru că inițial futurismul s-a dovedit a fi un Bauhaus al mașinismului adică un fel de anticipare a mentalității și civilizației viitorului unde locomotivele cu abur ar crea o ceață continuă, unde fiarele contorsionate se prezintă într-o aglomerație aberantă și amenințătoare. Însă termenul a fost readus la varianta inițială de către creatorii de modă și designerii de la sfârșitul secolului XX, dorind să exprime prin el un soi de science-fiction, tocmai prin această latură a anticipației. În situația în care consumismul este canalizat discret spre o cultură colonialistă vopsită democratic această atitudine futuristă originară (despre care s-a spus că va acompania fascismul italian) capătă înțelesuri mai profunde.

În orice caz în acel moment inițial futurismul s-a trezit deodată în postura de a nu avea ce să ofere. Pentru trei programe teoretice și estetice diferite el a început prin experimentarea de tehnici cubiste și pointiliste. A abordat teme ce aveau ca obiect descoperiri științifice preconizate a schimba lumea dar tot nu a ieșit nimic original. Totuși importanța programului teoretic a dat roade atunci când Giacomo Balla a inventat simultaneismul temporal. Lucrarea „Dinamismul unui cățel în lesă” arată o mulțime de picioare care atestă mișcarea rapidă a acestora. Dar și această soluție a fost una de continuitate sau, cel mult, de redescoperire a soluțiilor pentapede a taurilor din arta oriental mijlocie a antichității. Totuși această soluție a fost decisivă pentru înscrierea definitivă a futurismului în istoria artei. Chiar și în această ipostază el ar fi rămas tot o specie de cubism, respectiv cubism

temporal, așa cum cel parizian fusese un cubism spațial. Îmbinarea momentelor într-unul singur la fel cum cel parizian îmbină spațial elementele este criteriul unei astfel de afirmații. Raionismul rusesc poate fi inclus de asemenea aici.



Giacomo Balla – „Dynamism of a Dog on a Leash”.

Dar fără îndoială că se poate vorbi de un futurism în sine mai curând decât de un cubism tocmai datorită acestui ciudat paradox al

programului teoretic care nu își găsește posibilitatea de punere în practică. Dacă cubismul s-a manifestat inițial formal și apoi au apărut ajustările teoretice futurismul e primul curent din istorie care și-a manifestat mai întâi un program teoretic iar apoi s-a pus pe experimentat pentru a-și ajusta formele plastice la acest program. Poate că și pointilismul lansase mai întâi programul teoretic însă soluția plastică a venit instantaneu. La futurism lipsea o verigă pe care forțarea artistică a reușit să o consolideze abia ulterior și asta doar parțial. Încercările diferite de aliniere a programului cu actul în sine face din futurism un curent neunitar. De fapt soluția lui Balla nu a fost preluată de toți futuriștii așa cum s-a întâmplat destul de clar în cubism relativ la soluțiile lui Picasso și Braque. Cochetarea cu pointilismul atestă legătura dintre acesta și cubism la nivelul soluției futuriste. Remarcabil este diferența conceptuală dintre programul teoretic și rezultatul plastic care ulterior va deveni ea însăși conceptualism. Dintre toate curentele futurismul a fost cel mai aproape de acest punct.

Ce trebuie punctat mai departe este presupusul „modernism” al futurismului, „metanarațiunea” sa căreia i s-ar opune așa-numitul postmodernism. Se poate foarte bine vedea că futurismul însuși distruge și temporizează, fragmentează și dizolvă mai curând decât să metanareze. Că el a avut un program teoretic megalomaniac ce va deriva ulterior în fascismul italian, aceasta este o altă problemă. Discursul plastic este altceva. Apoi, eclecticismul său îl apropie simțitor de cel al elui ce se numește postmodernism. Culmea ironiei constă în etiologia celor două cuvinte „postmodernism” și „futurism”. Etimologia latină a cuvântului „modern” este aceea de „ceea ce se întâmplă acum”, iar postmodernism ar însemna ceea ce se întâmplă după acest moment, adică exact futurism. Această aserțiune este în măsură să ateste identitatea dintre modernism și așa-numitul postmodernism în artele vizuale.

La nivelul programului teoretic futurismul dezvoltă un discurs de tipul celui lui Nietzsche chiar dacă, cum este de așteptat, el lovește și în acest filosof. Paradoxul este acela că acesta este recunoscut chiar de filosofie ca modernist și postmodernist în același timp alături este recunoscut ca primul curent postmodernist ceea ce este iarăși ciudat. Evident nu e vina futurismului ci a zăpăcelii teoriilor postmoderniste.

Cred că nu trebuie să ne oprim cu clasificarea ca futuristă doar a

acestui futurism timpuriu, incipient. Evoluția tehnicilor computerizate de editare a imaginii au dat posibilitatea realizării unor imagini și efecte speciale de mișcare. O astfel de futurism contemporan se poate găsi în formele grafic designului și trebuie diferențiat de abstracționismul dinamic care prezintă forme nerecognoscibile în mișcare. După cum am menționat anterior există o variantă contemporană a futurismului în graphic designul contemporan. Toată lumea știe cam ce e, nu am să îi creez o secțiune specială în subcapitolul dedicat curenților discentrice așa cum am făcut cu abstracționismul sau realismul pentru că rareori (dacă nu chiar niciodată nu) devine discentric. El fie rămâne figurativ concentric fie abstract.



Bruce Burtenshaw – „Majestic Surfer Wave”.



Abstracționismul

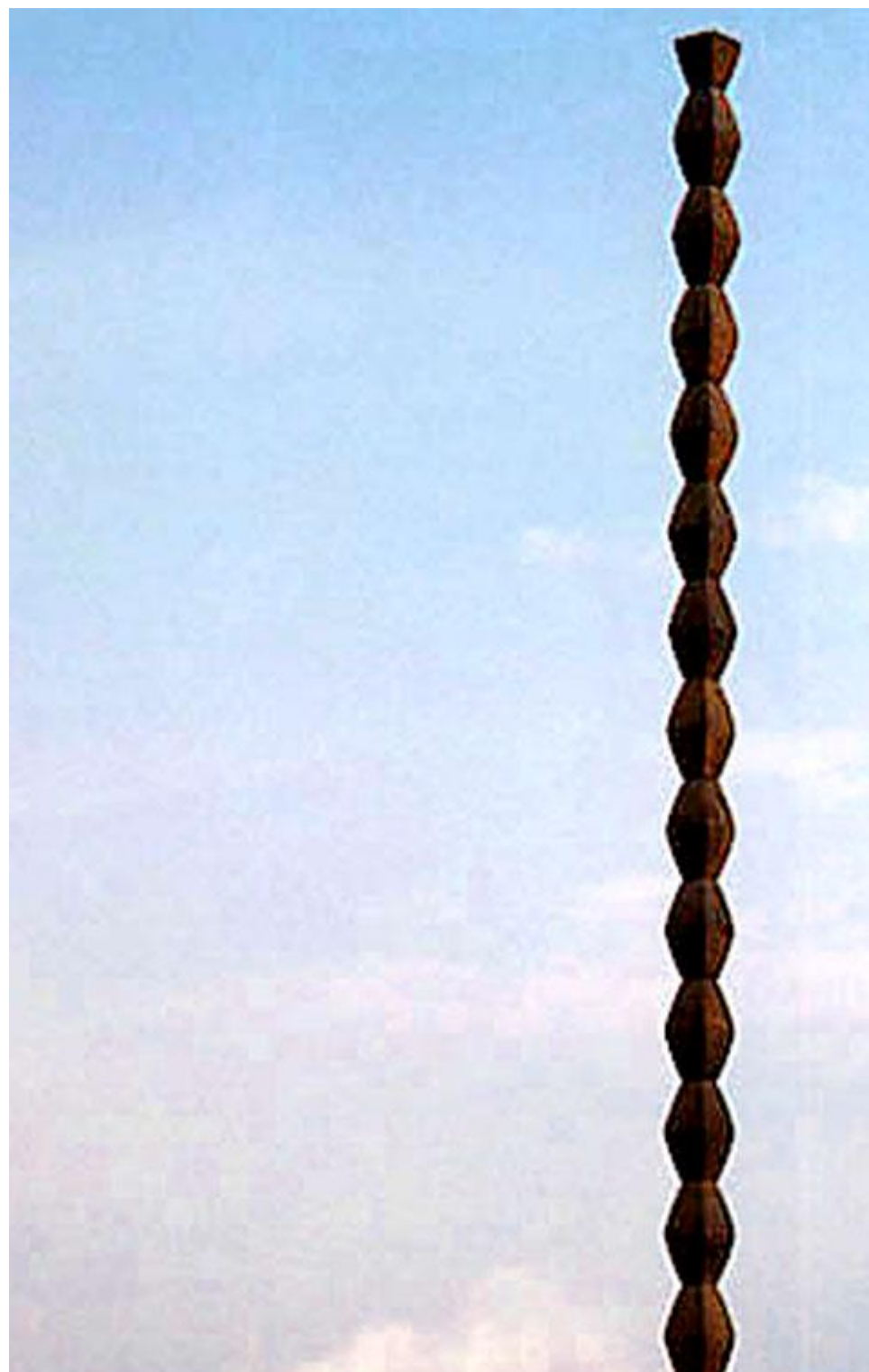
Numele de abstracționism este la fel de nepotrivit ca și cel de expresionism deoarece acestea se regăsesc în mai multe curente. Artă modernă este în bună măsură o artă abstractă, adică generalistă, nonfigurativă, o artă care „face abstracție” de reproducerea unor forme deja date naturii. Nu se poate spune că arta abstractă ar fi opusă unei arte concrete, care ar putea fi identificată cu arta figurativă. Dar se poate spune că ea elimină narațiunea empirică pe care arta figurativ-concentrică o adoptă. Există aici și o concepție creștină despre artele vizuale pe post de apendice la Biblie. În fapt, arta modernă elimină acest gen de prejudecată relativ la acest soi de proză auxiliară a artelor vizuale. Artă abstract-compozițională a împins mai

departe conceptul de artă către zona nonfigurativă reușind să redea, să inducă spectatorului emoții și trăiri diferite de cele ale artei figurativ-concentrice. Reproducerea unor forme din natură s-a dovedit a fi un canon neproductiv și steril, de aceea arta abstract compozițională a insistat pe posibilitățile ce reies din recursul la abstracție, adică la autonomia artei față de modelul extern. Așadar abstract poate fi cubismul, futurismul, expresionismul etc.

Însă, pe de altă parte, este greu de găsit un nume de curent în care să fie incluși un Klee, Kandinsky sau Miró. Primii doi au cochetat cu expresionismul, dar, dincolo de faptul că acesta era el însuși în căutări, ei o vor rupe cu acesta căutând mai curând o liniște de care vorbește Matisse. Celălalt a cochetat cu suprarealismul dar, chiar dacă este numit suprarealist abstract, numele acesta este cam ciudat, la fel cum este și cel de realism abstract. Există clasificări care includ în abstracționism curente ca suprematismul, neoplasticismul sau Bauhaus, alături de altele cum ar fi ceea ce aici este văzut ca fiind nucleul abstracționismului (Klee, Kandinsky) și chiar gestualismul. Diferența între tehnica geometrismului primelor și cea a nervozității celui din urmă însă este atât de mare încât se impune o separare netă. Apoi semantica intrinsecă a discursului unui Klee sau Kandinsky se deosebește net de formalismul și vidul fenomenologic al discursului direcției geometrice. Sunt de acord că poate fi găsit cu ușurință un curent mai larg în care să intre toate acestea și care să fie denumit abstracționism. Dar deocamdată eu nu am putut găsi un cuvânt mai bun cu care să poată fi numită triada Klee-Kandinsky-Miró.

ele este aceeași ca aceea dintre psihanaliză și existențialismul depresiv. Dar nu trebuie uitată nici reunirea acestora. Klee și Kandinsky au fost profesori la Bauhaus, iar Brâncuși a avut o latură minimalistă recunoscută de minimaliști. Am vorbit mai sus de legătura dintre Bauhaus și dadaism. Acea nehotărâre contradictorie a spiritului se resimte. Dar, în același timp se resimte și trăirea la cote maxime a actului creației, acel elitism tradiționalist al producției spirituale. Acești artiști sunt titani, chiar dacă unii întârziați, niște genii tradiționaliste teleportați într-un soi de viitor din filmele science fiction.

Acest lucru este resimțit în raportul cu figurația pe care îl are abstracționismul. Rareori acesta se rupe total de figurație. De aici și paradoxul numelui „abstracționism” față de alte curente care o rup total cu figurația, Deci sunt mai „abstracte” decât el. Dar tocmai acest paradox este în măsură să ateste faptul că arta abstract-compozițională nu este un demers spre desfigurativizare totală, cum crede C. Greenberg, ci o experiență între altele. Abstracția este un instrument la fel ca și natura pe care o imită arta figurativ-concentrică. Viceversa, adică faptul că arta figurativ-concentrică este un preabstracționism, este și ea valabilă.



Brâncuși – „COLOANA INFINITULUI”.

Abstracționismul insistă pe trei forme principale:

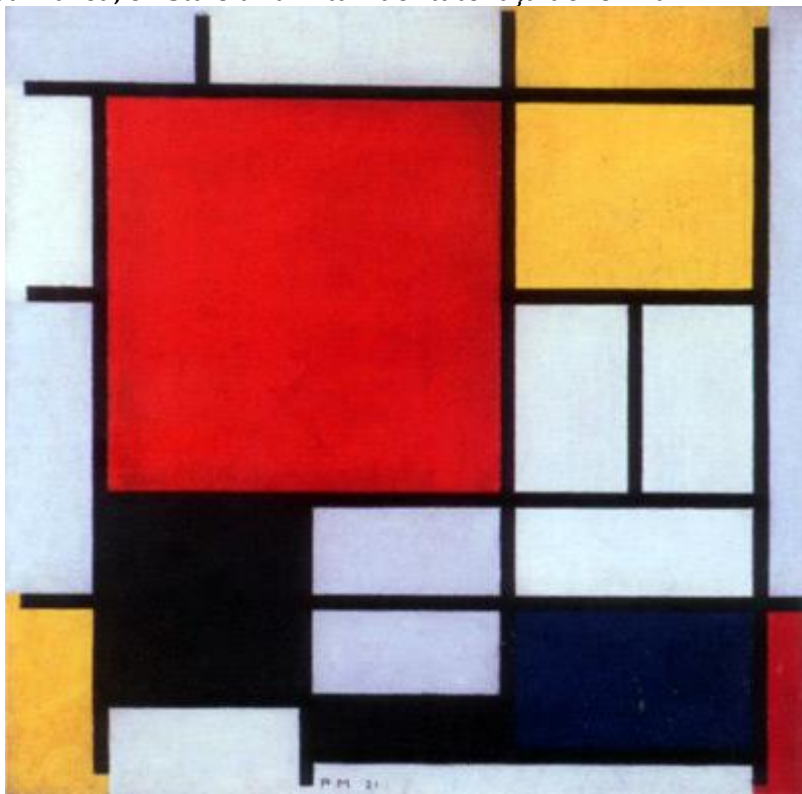
1. abstracționismului formal este cel al compunerii de forme sau juxtapunerii de culori în mod armonic. Nici formele nici culorile nu sunt recognoscibile empiric, dar ele au rezonanță abisală profundă. Jocul cu diferite tonuri și nuanțe, jocul cu griuri și culori pure, cu degradeuri, poate crea o stare plăcută. La fel se întâmplă și în sculptură unde formele sunt pur și simplu în sine plăcute. Ca un diagnostic diferențial în psihiatrie, trebuie spus că acestea nu au tentă agresivă și gestuală dar niciun geometrism rigid ca în forma imediat următoare. Degradeurile puse în patratelare desenate cu mâna liberă de Klee sunt un bun exemplu. Juan Miro pentru care eu am avut ca artist o simpatie cu totul specială este și el tipic pentru această formă de abstracționism deși la el pot fi găsite și elemente specifice abstracționismului naiv de mai jos. Dacă încercăm să eliminăm din cele mai reușite și mai cunoscute lucrări ale lui Miro pe cele care seamănă cu desenele copiilor atunci avem deja o bună înțelegere a acestei forme. Evident odată stabilit acest lucru în interiorul acestei forme pot fi incluse lucrări ale unui spectru extrem de larg de artiști. De asemenea în interiorul abstracționismului formal pot fi incluse cu ușurință o parte din ceea ce s-a numit Colorfield-ul american deși un teoretician ca Greenberg îl îndeasă pur și simplu în mai generalul „expresionism abstract”. Se poate încadra aici și o parte din ceea ce tot el a numit „abstracție post-picturală” chiar dacă din punct de vedere temporal o astfel de manifestare s-a realizat abia în anii 1960. Evident, se poate vedea că restul se poate încadra direct în minimalismul simetric. Mark Rothko sau Adolph Gottlieb cu cele mai cunoscute lucrări ale lor se înscriu foarte clar în această formă de abstracționism.



Kandinsky – „Untitled” (First Abstract Watercolor)

2. abstracționismului geometric presupune fie geometrizarea unor forme din natură, reducerea lor la forme geometrice regulate, sau jocul cu forme regulate. „Domnișoara Pogany” a lui Brâncuși, și alte asemenea lucrări, sau geometrismul lui Kandinsky sunt tipice. Față de minimalismul simetric, acestea au „pasiune”, nu au acea rigiditate, au fie nerv, fie grație. La Kandinsky există o doză de neașteptat oricând, o surpriză, ceea ce este altceva față de sterilitatea egală a

minimalismului. Există și o oarecare legătură cu cubismul. Transparența inversă folosită de Kandinsky, prin care un obiect, o formă geometrică, va avea o culoare diferită la intersecția cu o altă formă, ceea ce dă iluzia de transparență parțială, este folosită. Domnișoara Pogany se deosebește de cubism în general pentru că nu încearcă îmbinarea și descompunerea, ci o metastilizare geometrică. Ea aduce mai degrabă cu cubismul material, dar nu se abuzează cu geometrizarea, există o anumită fidelitate față de formă.



Mondrian – „Composition with red, yellow blue and black”.

Direcția geometrică, a suprafețelor plane este capătul de drum al unui demers care începe cu Cézanne relativ la izolarea planurilor. Cubismul folosește planurile și el la fel și futurismul. *Constructivismul*, fenomenul *Bauhaus* și *neoplasticismul* fac parte din aceeași tendință abstract geometrică. Fie că se manifestă în pictură, în sculptură, în arhitectură, în peisagistică sau în obiectele casnice fiecare dintre ele au un apetit special pentru geometrism și geometrizare. Chiar și aici însă se simt două direcții diametral opuse care vorbesc despre viitorul sau

trecutul artei față de această perioadă. Constructivismul lui Tatlin are în el ceva futurist, ceva agresiv. Și Kazimir Malevich a fost o figură importantă a futurismului rusesc înainte de a fonda celebrul său suprematism. De asemenea, purismul lui Le Corbusier este un pas decisiv către principiile de la Bauhaus. Aceste curente sunt ele însele etape către trecerea la dadaism. Asentimentalismul acestora are legătură cu cel al dadaismului. Posibilitatea producerii în serie implică lipsa elitismului la fel ca și în cazul dadaismului. Trecerea de la acestea la dadaism prin cubism sau futurism formează, de asemenea, un cerc complet la fel cum cubismul se leagă de suprarealism prin dadaism. Trecerea de la futurism sau cubism la direcția suprafețelor plane se face printr-un acompaniament psihologic care relevă un anumit tip de inhibiție, de contracarare emoțională. Explozia emoțională de agresivitate din futurism sau cubism își are în direcția geometrică polul opus. Dadaismul se va întoarce la această emoționalitate dar acest lucru îl face abia după ce va asimila nihilismul formal al suprafețelor plane. Arta figurativă cu diversitatea sa naturalistă este dușmanul acestor curente. Este cunoscut conflictul apărut la Bauhaus cu privire la nihilismul elitist în favoarea unui industrialism sănătos dar sec. Manifestul arhitecturii futuriste semnat de Sant' Elia vorbește deja de o arhitectură lipsită de pictură și sculptură. De aceea pentru ca futurismul să derive clar în dadaism, pe lângă afirmativitatea absolută, și pe lângă curajul acesta, are nevoie de nihilismul elitist al suprematismului și celui de la Bauhaus. Maxima lui Mies Van der Rohe după care „less is more” este foarte sugestivă aici. Suprematismul lui Malevich deja este un pas decisiv pentru minimalismul de mai târziu și anunță liniștea spiritului discentric spre deosebire de rămășițele megalomaniace futuriste ale celuilalt. O anumită parte din color field, Hard-edge painting, școala Washington Color americane dar și multe alte astfel de manifestări artistice pot fi încadrate în această formă de abstracționism. Spun o parte pentru că, pe de altă parte, ele pot fi pur și simplu incluse la minimalism sau la celelalte două forme de abstracționism. Grafic designul de mai târziu (încadrabil în fenomenul mai larg al consumismului) va deveni industrie a imaginii și publicității cu aceste forme constructiviste acre emană forța, puterea și neocolonialismul specifice spiritului corporatist.

3. abstracționismului naiv este cel care face apel la desenul infantil și primitiv. „Sărutul” lui Brâncuși, figurile infantile ale lui Miró

și Klee sunt tipice aici. Acești artiști ca și mulți alții sunt buni desenatori dar au renunțat la dexteritate în favoarea gingășiei naive. Abstracționismul are în mod paradoxal mulți reprezentanți și chiar a devenit manierism datorită faptului că ușurința tehnică ce apare aici este la îndemâna tuturor. Copiii fac acest lucru inconștient, natural dar pentru ca un artist ca să ajungă din nou aici este necesară o reînvățare a desenului. *Arta brută*, cea teoretizată și consolidată de Dubuffet, se poate înscrie foarte bine aici. Trebuie înțeles totuși că arta sa nu este un primitivism pur și simplu, deși el tocmai asta își dorește. Dar această dorință se consolidează deja într-un demers teoretic mai mult sau mai puțin nihilist, iar apendicele teoretic îl reinstalează paradoxal în abstracționism deși el exact acest lucru refuză prin reîntoarcerea la arta copiilor, a oamenilor cu tulburări mintale, primitivilor etc. Am spus că diferențierea artei de acest tip față de abstracționism este controlul teoretic subsidiar. Arta brută are un astfel de control teoretic al refuzului oricărui control teoretic, de aceea ea este un abstracționism naiv.



klee – „Senecio”.

Se poate însă spune că abstracționismul naiv este de două ori mai bun decât un academism. Abstracția naivă este a doua Renaștere. Cel care nu stăpânește pe prima va face un naivism vulgar, căci naivitatea abstractă se descoperă abia după ce valorile tradiționaliste sunt asimilate.

CURENTELE ARTEI DISCENTRICE

După modul lapidar în care tratez curențele artei discentrice s-ar putea trage concluzia greșită că nu dau suficientă atenție curentelor artei discentrice în raport cu celelalte curențe pe care le-am analizat mai în amănunt. Nu este deloc așa. Artă discentrică nu poate fi analizată formal la fel cum s-a întâmplat cu arta figurativă și cea abstractă pentru că ea poate adopta atât o formă figurativă cât și una abstractă. Însă în primul caz îi lipsește închinarea la centrul de interes tradițional iar în cel de-al doilea îi lipsește închinarea la „legile compoziției”. În arta discentrică forma este secundară conținutului iar acesta nu este neapărat unul conceptual. De aceea nu se poate vorbi prea mult de curențe în interiorul acestei categorii cât mai ales de medii diferite în care disentrismul se poate manifesta. Fie că se pictează corpul, obiectul, sau mediul fie că se expune corpul, obiectul să mediul discentrismul renunță la fetișizarea tradiționalistă a artei în favoarea unei frumuseți bizare, naturale, nedivine și nemetafizicaliste.

Dadaismul

Spiritul discentric are două mari scopuri: unul este cel al eliberării psihicului de sub tirania regulilor societății iar celălalt este recunoașterea caracterului iluzoriu al artei, religiei și tuturor lucrurilor ce țin de „măreția” tradiționalistă. În primul caz apogeul este redat de suprarealism care uneori se poate cu greu deosebi de demersul psihanalizei. În celălalt caz apogeul este dat de dadaism care este un refuz principal al acestei „măreții” și al vreunei pretenții de superioritate în favoarea unui realism pur, cel al întâmplării, cel al hazardului natural. Lucrul acesta este unul foarte dureros pentru nevoia tradițională de afirmare a artistului care se vede nevoit să renunțe la propria genialitate în favoarea unei genialități incipiente a naturii. Dar acest lucru înseamnă și recunoașterea faptului că acea genialitate titanică nu există ci există doar banalitatea naturii care își are genialitatea ei modestă. Până și numele de dadaism este dat de cuvântul „dada” ales la întâmplare din dicționar din nevoia de găsire a unui nume curentului.

Paradoxul constă în menținerea ambivalentă a unor judecăți tradiționaliste despre artă; mai în glumă mai în serios, inițial dadaiștii interpretau aceste întâmplări în lumina unor sensuri pur subiective specifice artei abstracte. De exemplu, faptul că cuvântul „dada” înseamnă dublă afirmație în limba română și rusă a luat un sens special pentru dadaști la fel cum paranoicii interpretează realitatea. Sugestia cum că întâmplarea ar conduce la o reflecție mai bună a sufletului este tributară celui mai pur cartezianism deoarece realitatea ar fi astfel investită cu o astfel de intenție divină, metafizică. Însă tocmai asta a fost eșecul final al dadaismului, anume banalitatea și repetiția sterilă a statisticii manifestării realității. Cazurile excepționale sunt, după cum spune literal sintagma, excepții. Or, a izola și a recunoaște aceste excepții valoroase în marea de „nonvaloare” și „nonartă” este un act care necesită o judecată subiectivă în defavoarea abandonării în obiect. Tocmai această lipsă de diversitate a făcut ca dadaismul să devină prematur un manierism. Și totuși curajul lui trebuie recunoscut pe filiera futurismului. Căci numai un program teoretic de genul futurismului putea să ateste dreptul contingentului de a deveni artă. Apoi, a susține o astfel de ruptură de tradiție, nu se poate face decât cu ajutorul unui curaj pe care doar futuriștii îl avuseseră. Cubismul și fovismul sunt și ele mari rupturi dar ele decurg cumva dintr-o nevoie lăuntrică, plastică și nu dintr-o revoluție teoretică în artă ce seamănă cu revoluția copernicană în astronomie.

Se poate spune că există un instinct artistic al acestor artiști, un instinct ce trage de bunul lor simț care se arată sceptic în continuare. Or, la futuriști și dadaști acest „bun simț” a fost de la început suspendat deoarece primii și-au manifestat ruperea înainte ca produsul să se producă iar ceilalți s-au produs pentru că nu au cunoscut din start existența vreunei tradiții. De fapt, unul din primii dadaști, Marcel Duchamp făcuse pur și simplu lucrări futuriste la Paris. Dar, pe aceeași filieră, destinul postdadaist al lui Duchamp este unul specific dadaismului. Așa cum Duchamp este părintele conceptualismului la fel și dadaismul este actul de naștere al acestuia. Am spus pe parcursul acești text deja de mai multe ori și o voi mai spune și de acum înainte că arta are conceptualismul latent drept condiție de existență. El exista până la dadaism undeva în potențialitatea obiectului. Cu dadaismul ei ia ființă chiar dacă încă el

nu se detașează de obiect. Snobii care s-au revoltat față de experimentele dadaismului s-au grăbit să atace tocmai acest obiect, adică tocmai rezultatul obiectului dadaist fără să îi înțeleagă esența conceptualistă, procesuală revoluționară. Nu se poate spune că protagoniștii săi au înțeles-o de la început însă, firește, atunci ei erau în focul creației și nu aveau timp să înțeleagă prea bine semnificația actului lor...

DADA 2

RECUEIL LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE
DÉCEMBRE 1917



Dadaismul va trece în suprarealism foarte simplu. Suprarealismul s-a dovedit a fi un dadaism mental, psihic, deși asociația liberă la care face apel se dovedește de fapt a fi guvernată de

legi psihice complexe spre deosebire a de plonjarea în aleator proptă de dadaism. Însă anularea efortului creației în favoarea așteptării unor idei profunde care par să iasă singure din creier este legătura inextricabilă dintre cele două curente. În același fel realitatea din dadaism se desfășoară natural, exterior și independent de dorința noastră, fără eforturi subiective. Pe de altă parte, cubismul va firza spre suprarealism și el cu tehnica îmbinării și a dublului sens. Se poate spune că cubismul s-a desprins în sine asemenea spiritului absolut din filosofia lui Hegel, ca universalul care se despică în sine pentru a deveni particular. În același fel cubismul derivă în suprematism și Bauhaus pentru a deveni dadaism și în final suprarealism. O astfel de curățire, de intenționalitate subiectivă propusă de cubism se reunește din nou cu subiectivitatea pe linia îmbinării semantice. Istoria se repetă. La fel și absolutul lui Hegel.

O altă perspectivă, legată oarecum și de suprarealism, este gestualismul american. Un Jackson Pollock folosește drippingurile sale într-un dadaism cromatic și structural. Întâmplarea este recunoscută total de Pollock. El își asumă abandonarea aproape mistică într-o voință transpersonală deși spunea altă dată, în mod ciudat, că deține controlul total asupra procesului creației și tocmai o astfel de afirmație îl plasează cu un picior în ograda artei abstract-compoziționale iar numele de expresionism abstract al crențului în care este inclus se dovedește astfel foarte întemeiat. Dadaismul se manifestase în special la nivelul conceptualului, al programului și din acest motiv a avut evidente porniri spre zona literaturii. Dar pictura lui Pollock este momentul în care dadaismul trece și în zona picturii deși, după cum s-a văzut, el folosește și resorturi expresioniste și conceptualiste pe această filieră.

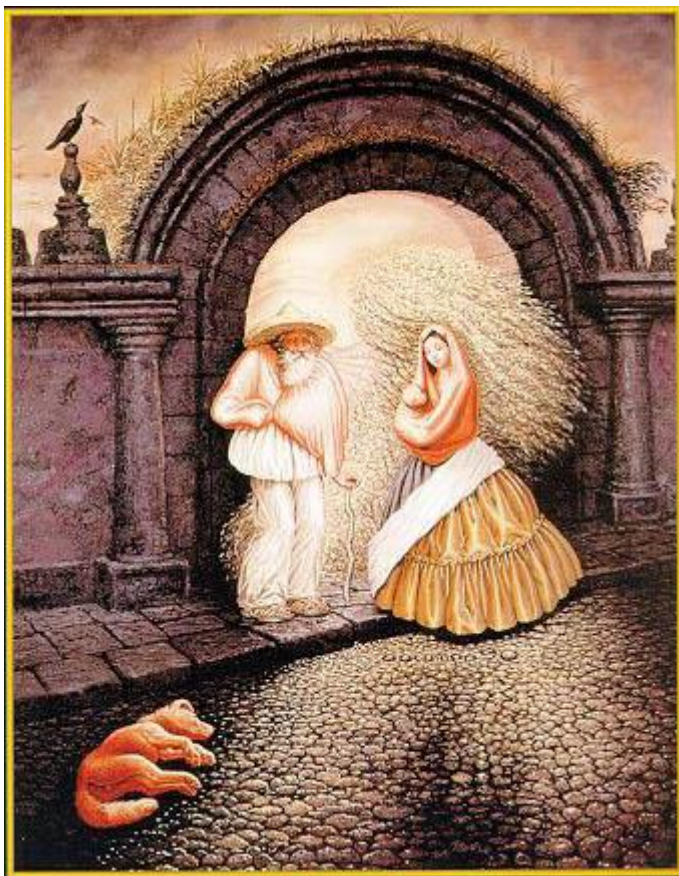
Dadaismul este și piatra de temelie a ceea ce eu am numit în lucrarea mea „Dinamica psihologiei abisale” „poezie obiectuală” ca o categorie artistică ce cuprinde arta ready made, performance art sau happening. Dacă ținem cont că Marcel Duchamp este părintele artei ready made asta spune deja foarte mult. Funcția dadaistă este dată nu neapărat de întâmplare ci de realismul pur din realitatea virgină folosită aici. Între performance art și happening se crede că există diferența planificării și profesionalizării ultimului spre deosebire de naturalețea neplanificată a primului. Însă și în primul există planificare în sensul că se alege o anumită realitate, se izolează și se mediatizează

(altfel nu poate exista). Apoi, și la happening există hazard ca și în celălalt caz, și la fel ca în orice reprezentare teatrală regizată, după cum voi arta mai jos. Iată că legătura între acestea și dadaism se poate totuși susține.

Suprarealismul

Suprarealismul reprezintă capătul de drum al direcției emoționale, sentimentaliste din arta figurativă care astfel derivă deja în artă discentrică operând față de acest fond pisonal ca un fel de microscop la fel cum psihanaliza este capătul de drum al direcției instinctualiste din psihologie. Cu suprarealismul arta tradiționalistă își are unul dintre sfârșituri. El face parte și din arta discentrică deoarece atestă predominanța unei laturi artistice independente de vreo realitate vizibilă sau posibilă. Pasiunea suprarealiștilor față de realități imposibile sau, cel puțin, niciodată văzute anterior, nu ar fi putut fi realizată niciodată de arta figurativ-concentrică.

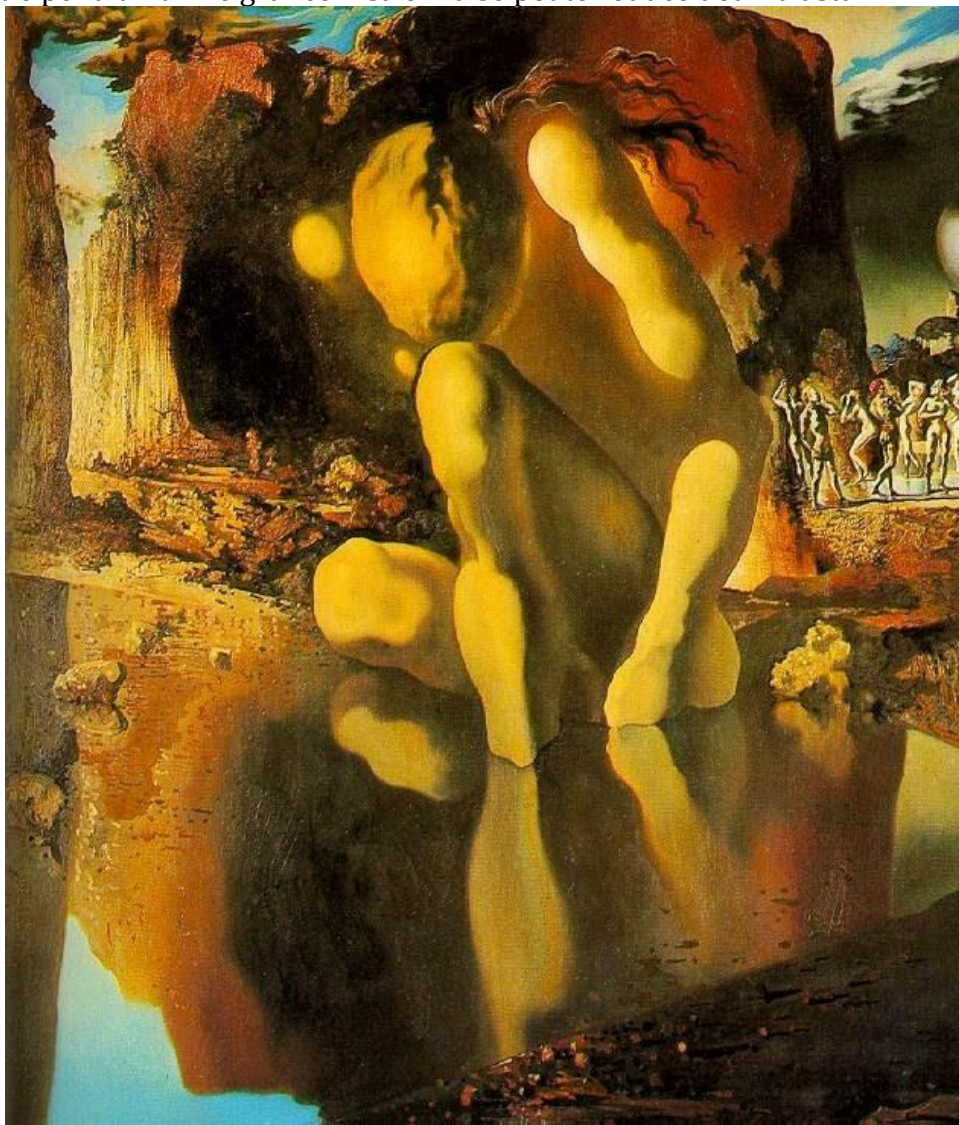
Este o greșeală să fie incluse în suprarealism acele reprezentări de iluzii grafice experimentate de o direcție retrogradă a manierismului tradiționalist. Există o apropiere legată de reacția subiectului în fața imaginii cu largi ecouri psihice însă există și o diferență clară de formă între cele două manifestări. Nu poate fi recunoscut drept suprarealism o imagine care arată niște scări dispuse pe un plan pătrat și care, datorită unor omisiuni ale desenului în perspectivă, par să creeze un circuit închis ajungându-se mereu în același punct deși se pare că treptele urcă continuu. Acest lucru se explică cel puțin datorită etimologiei cuvântului „suprarealism” care este automat o porțiță pentru o realitate diferită de acestea cu toate că are cam tot aceleași legi.



grafic-illusion

Iluziile grafice atestă o realitate unică, terestră, normală, fără nicio pretenție de a crea o suprarealitate. Însă asemănarea este dată de îmbinarea unor părți din realitatea normală dintr-un anumit obiect normal pe baza unor anumite omisiuni care sunt de nerecunoscut pentru marele public. De exemplu, în cazul scărilor cu pricina, desenul în spațiu se folosește de niște reguli valabile doar pentru desenul geometric în plan. Obișnuit cu geometria plană, ochiul experimentat nu poate sesiza dincolo de rigiditatea școlară a acestuia. Cubismul îmbina și el elemente vecine de asociație naturală dar nu se chinuia o asamblare inginerească a acestor imagini ci prefera să lase formele neterminate în zona de îmbinare producând astfel un soi de retorică poznașă. La iluziile grafice logica este prea abuzivă, grija față de reguli face din autor mai degrabă un politician corupt sau un om de afaceri care găsește breșe în legislație pentru a da lovitura. Dimpotrivă

cubismul are o inocență infantilă demnă de a fi numită artă. Și suprarealismul este însă un povestitor mitologic, tribal iar inocența artistică este încă păstrată. Este adevărat ca Dalí a avut o oarecare simpatie pentru iluziile grafice însă el nu se poate reduce doar la asta.



Salvador Dalí – „Metamorphosis of Narcissus”.

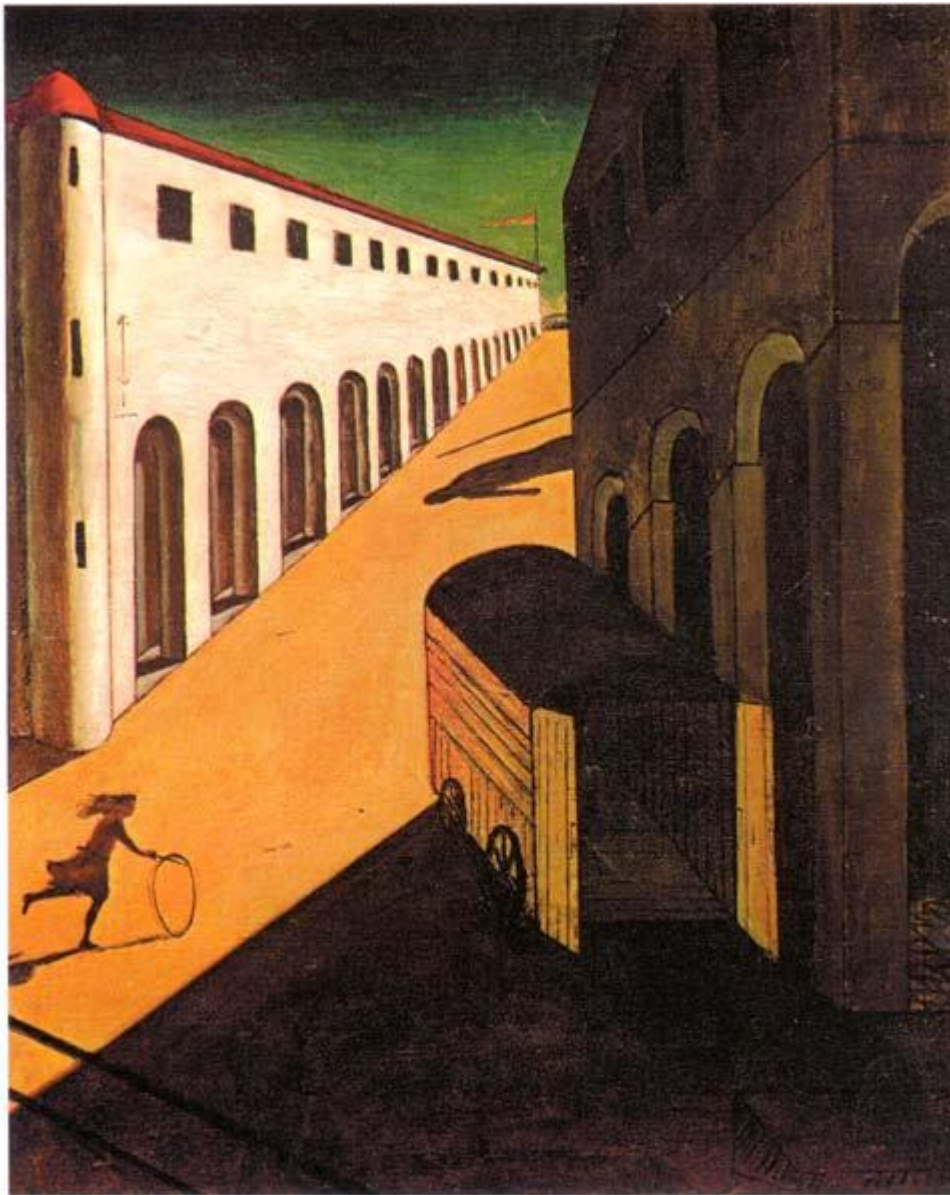
Suprarealismul nu se poate reduce din principiu la o retorică de suprafață așa cum se poate face cu iluziile grafice căci el pătrunde în profunzimile psihicului uman. Pe lângă îmbinarea formelor așa cum

apar deja la cubism, el avea nevoie de aleatorul psihic al dadaismului aplicat în zona mentalului. De altfel mulți dintre suprarealiști pictau ceea ce visau. Este clar că alături de dadaism, suprarealismul este un curent foarte ușor realizat fără prea multă osteneală. Mai greu este cu factorul tehnic adoptat ținând cont că un Magritte sau Dalí recurg la clarobscur. Se poate spune chiar că poveștile pacienților din psihanaliză despre experiențele terapeutice sunt ele însele suprarealiste, se încadrează într-un suprarealism fără voie. Se cunoaște respectul suprarealiștilor față de Freud. În fapt capul de drum reprezentat de suprarealism este dat tocmai de unirea artei și a științei (despre pulsuniile psihice) într-un singur corp. Șocul produs în plan psihic de către suprarealism este un pas copleșitor dincolo de refugiul romantic în superficialitatea dragostei și paseismului către profunzimea abisală. Suprarealismul a fost astfel reprezentantul psihanalizei „pe pământ”, popularizarea ei în formă artistică.

Suprarealismul a renunțat la principiile compoziționale din arta abstract-compozițională. Baza lui este una ce se leagă strâns cu ateismul, cu neîncrederea în valorile religiei. De fapt realismul în general are acest virus în el. Deși este vecin cu clasicismul, realismul se află la polul opus acestuia refuzând mitologia în favoarea unui dadaism tematic. În același fel dadaismul psihic este adoptat de suprarealism. Ușurința trecerii de la clasicism la realism și viceversa este în fapt ușurința cu care în filosofie se trece de la critica rațiunii pure și imperativul categoric la anarhie și existențialismul depresiv. Totul depinde de eterna dilemă a existenței lui Dumnezeu; dacă el există atunci regulile morale sunt imuabile și inevitabile iar dacă nu există atunci ele sunt lipsite de valoare.

Așa cum între clasicism și realism există puncte comune (aici tehnica) și așa cum există și între conștiință și inconștient la fel acestea există și între ateism și religie. Deși din punct de vedere strict logic acestea există ca două opțiuni contradictorii totuși ele rămân inseparabile pentru bizarul suflet omenesc. Pictura metafizică a lui de Chirico, cu sentimentul pustietății și deșertăciunii este un preludiu al suprarealismului dar și premisă pentru ascetismul religios. Un filosof ca El Greco a pictat celebrele lui vederi asupra orașului Toledo cu această nuanță de pictură metafizică anticipând-o practic cu câteva secole. Însă unui El Greco îi lipsea ateismul modern pentru a face suprarealism propriu-zis. Suprarealiștii își încurajează mintea să

producă vise cât mai deocheate și idei cât mai năstrușnice. Pe timpul lui El Greco acest lucru era împotriva pietății și regulilor sociale. Religiosul preiluminist refuză visul, îl consideră o operă a diavolului și de aceea în astfel de condiții un suprarealism este imposibil de acceptat.



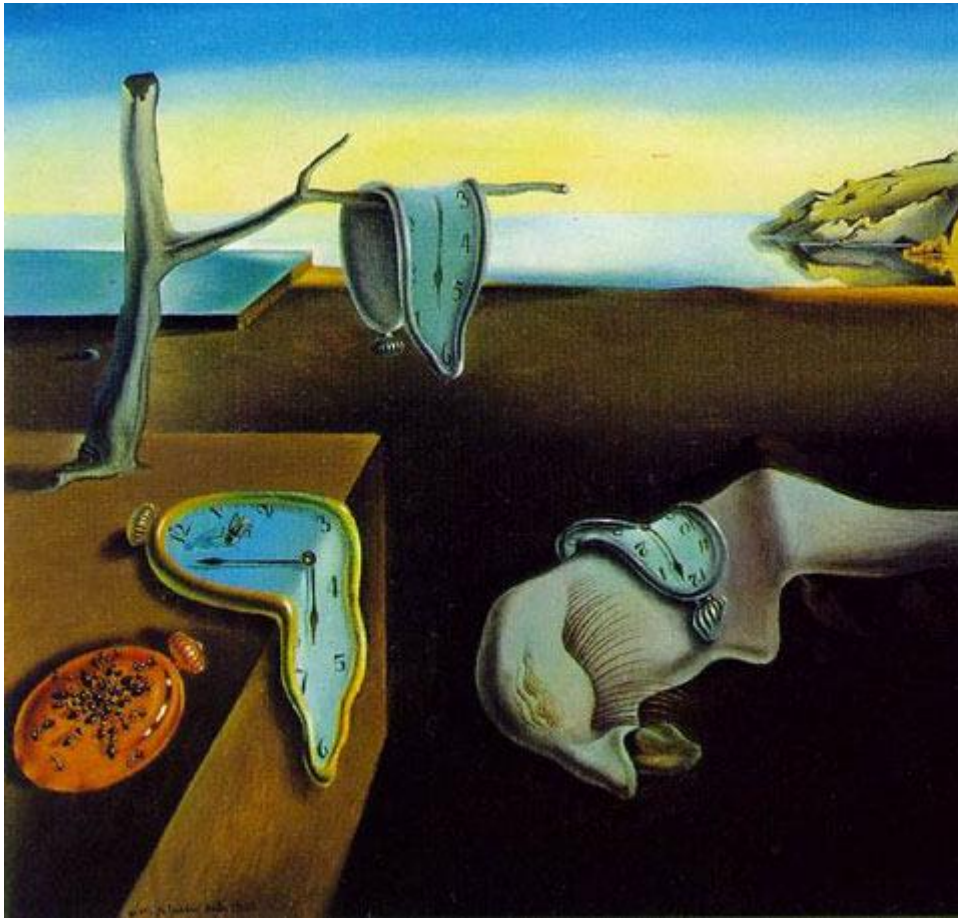
De Chirico – „Melancholy”.

Pe de altă parte, din principiu, religia (creștină în special) nu acceptă un suprarrealism în afara legilor realității. Singurul care poate să le sfideze este Dumnezeu care se poate transforma în om sau în orice altceva fiind prezentat ca atotputernic. Nimeni altcineva nu poate face abstracție de aceste legi. Singur diavolul mai poate abuza de ele însă el este supus lor chiar dacă puterea lui este considerabilă. Singurul suprarrealism acceptat de creștinism este raiul lui Dumnezeu care este tot un realism, unul edenic. Dimpotrivă, tema diavolului cu isprăvile sale face parte din ceea ce se numește realism magic. Aici nu se sfidează legile realității dar se insistă fie pe miracol, fie pe groază. Tematica propriu-zisă a diavolului nu există în realitate sau, cel puțin, nu este experimentată direct de toată lumea. Dar ea ar putea exista. Diavolul, cu coarne și dinți mari, este întruchiparea mai multor animale care îl sperie pe om. Dimpotrivă, la suprarrealism acele forme fie sunt imposibil să existe din punct de vedere logic, fie există într-o conjunctură sau cauzalitate imposibilă. Spre deosebire de aceste două forme, fantezia din science fiction insistă fie pe o realitate banală (nemiraculoasă) dintr-un posibil viitor sau de pe altă planetă, cu legi diferite de cele alepământului dar totuși la fel de precise și clare.

Însă, prin faptul că suprarrealismul face din obiecte contingente niște excepții ale legilor realității, el le dumnezeiește devenind panteism ceea ce, după cum spune creștinismul, este tot un ateism. Dincolo de panteismul primitiv, suprarrealismul are o ciudată pasiune pentru a îmbina idei contradictorii iar sentimentul religios este rapid transformat într-un deznodământ ateist la nivelul tematicii la fel cum se întâmplă cu umorul.

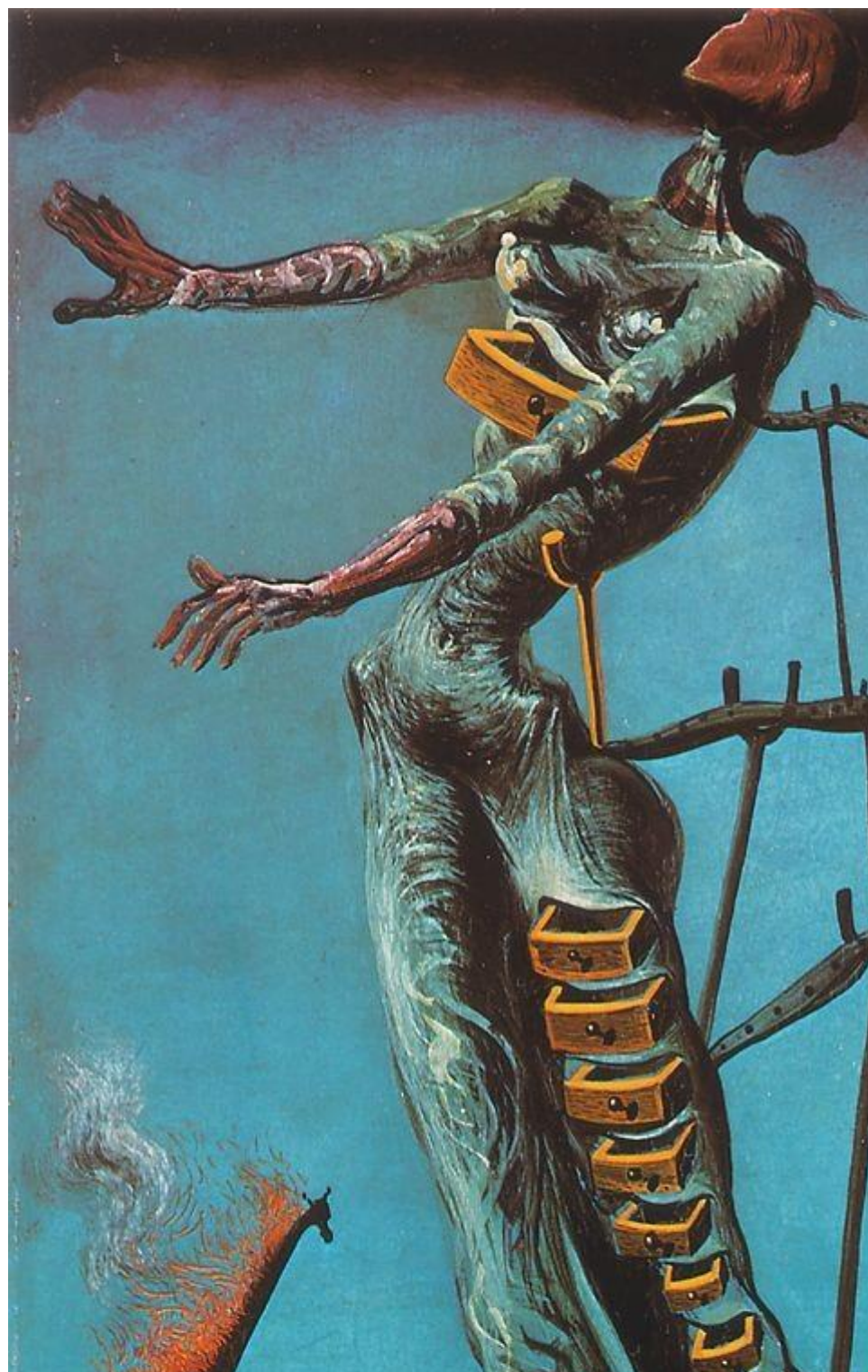
Se poate vorbi despre câteva forme de suprarrealism:

1. cel transmaterializant este posibil prin preluarea calității unei substanțe de către alte substanțe sau obiecte. Ceasurile lui Dalí se includ aici. Relația dintre cele două substanțe poate fi contradictorie, negativă sau dimpotrivă, edificatoare. De exemplu rădăcinile puse picioarelor arată primul caz deoarece ele sunt fixe opuse realității picioarelor. Dimpotrivă, curgerea ceasurilor arată fidelitatea acestora în fața eternității, curgerea lor asemenea clepsidelor.



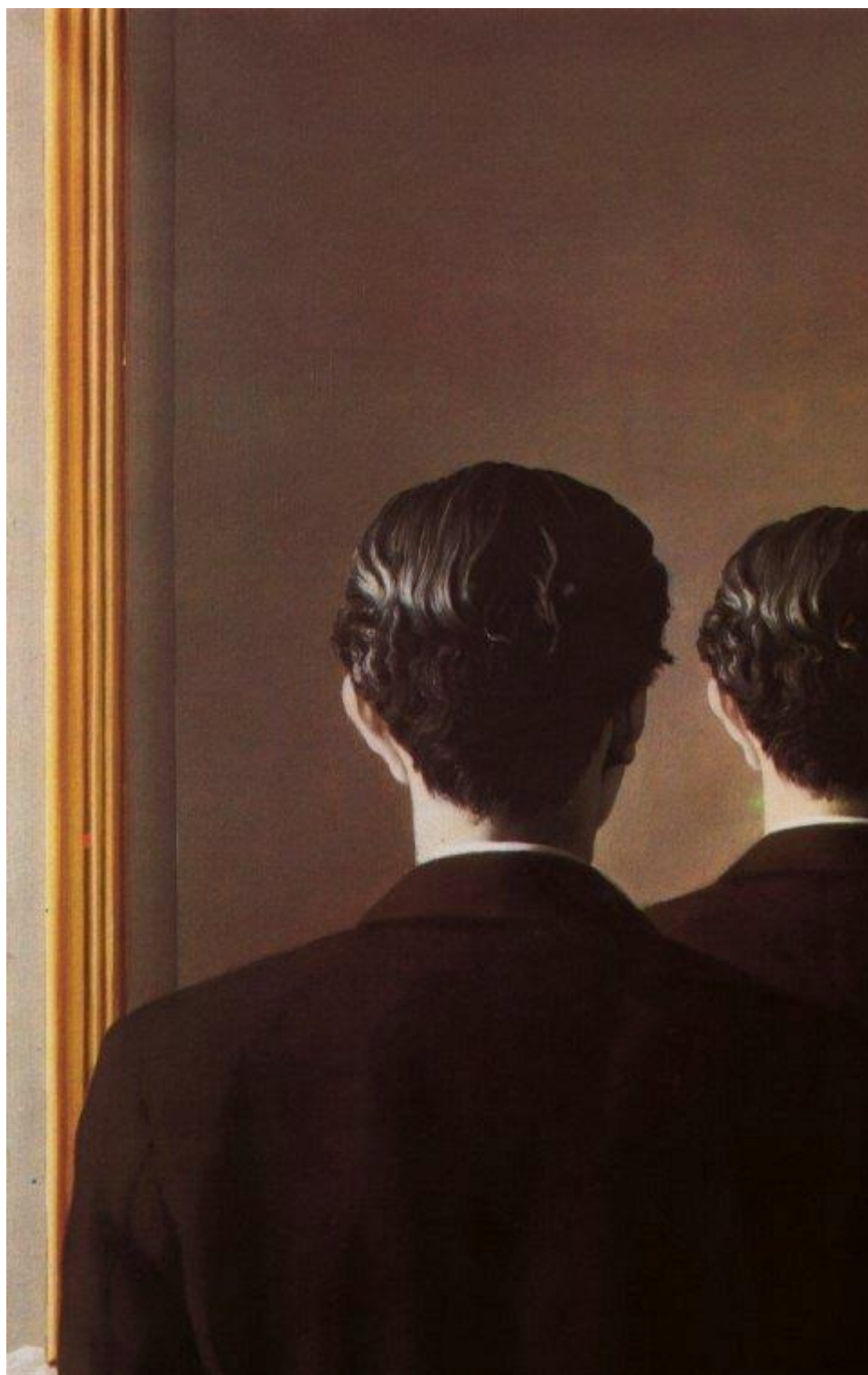
Dalí – „Persistence of memory”.

2. cel transfigurant presupune schimbarea unui element sau ansamblu de obiecte cu alt obiect sau ansamblu, de obicei diferit de primul și uneori chiar contradictoriu dar cu care totuși se aseamănă formal. De exemplu coama cailor în galop sau a girafelor (în cazul lui Dalí) este înlocuită cu flăcări pe baza asemănării formale. În același fel palma ținută într-un anumit fel poate fi și un corp uman.



Salvador Dalí – „Burning-Giraffe”.

3. cel simbolist care apare în special la Magritte. Este înlocuirea unei părți din ansamblu sau adăugarea unei alte părți la întregul său după legi imposibile relativ la cele ale realității dar care sunt totuși foarte sugestive dintr-o anumită vizine poetică. De exemplu, înlocuirea capului cuiva cu o colivie arată prizonieratul conștiinței umane. De asemenea, privirea cefei în oglindă reprezintă autoanaliza iar coperta pentru o foarte reușită lucrare de psihanaliză care folosește această imagine este foarte sugestivă.



Magritte – „Not to be reproduced”.

4. cel tehnologic sunt foarte mulți artiști (sau graphic-designeri) care au adoptat această formă de suprarealism mai mult sau mai puțin conștient și asumat. De multe ori însă acest tip de suprarealism poate fi înscris mai mult în arta figurativ-concentrică decât în cea discentrică. Deși și el stă cu un pas în curtea consumismului (cu care au cochetat și alți suprarealiști) cred că Hans Giger poate fi înscris ca reprezentantul cel mai de seamă al acestui gen. Sentimentul de bizar SF pe care îl emană lucrările lui pot sta cu brio în arta discentrică. Se poate vorbi de un suprarealism atâta timp cât există o îmbinare tipic suprarealistă între lucruri diferite, în acest caz organismul uman și mecanismele de tot felul. De asemenea la Giger se poate observa și deja arhicunoscuta pasiune a suprarealiștilor pentru erotism și incursiune în planul mintal chiar dacă în acest caz nu cu profunzimea unui Magritte de exemplu. Ar putea exista tentația de înscriere a acestei forme într-o variantă nouă de suprarealism transfigurant. Totuși în acest caz se poate observa faptul că nu există rocadă formală de obiecte pe baza asemănării. Formele organismului uman suferă ele însele o transformare devenind piese mecanice și alterându-și astfel forma inițială. Dimpotrivă Girafele lui Dalí rămân în continuare girafe fără să devină flacăra întru totul așa cum aici organismul uman devine mașină.



Hans Giger „Biomechanoid II”.

Expresionismul abstract și neoexpresionismul

Dacă cu abstracționismul se atinge apogeul artei abstract-simetrice care poate fi localizat în timp la mijlocul secolului al 20-lea dimpotrivă, expresionismul este poarta de ieșire către arta discentrică chiar dacă el cochetează și cu arta abstract-simetrică. În acest drum al lui către arta dicentrică expresionismul are 4 faze clare și distincte dintre care primele 2 aparțin artei abstract-compoziționale la vecinătatea cu cea figurativ concentrică (despre care am analizat aici) iar celelalte două aparțin artei discentrice la vecinătatea cu cea abstract-compozițională:

1. Expresionismul incipient al lui Van Gogh și Munch unde se simte moștenirea figurativă dar care se raportează la arta abstract-simetrică la fel cum o face și impresionismul;

2. Expresionismul german de la începutul de secol care se manifestă paralel ca perioadă cu fovismul și care presupune consolidarea viziunii plastice de tip expresionist și apropierea mai

mare de arta abstract-simetrică;

3. Expresionismul abstract american și tachismul european care se apropie mai mult de arta discentrică deoarece dă un mare rol întâmplării, accidentului în geneza sa. Însă el va rămâne oricând cu un picior în grădina artei abstract-simetrice deoarece folosește în primul rând semantica metafizicistă specifică acestuia și va rămâne mereu preocupat de regulile tradiționale ale compoziției și contrastelor. Practic manifestările discentrice de tip aleatoriu și psihopatist oricând vor fi foarte apropiate dacă nu chiar identice cu acest gen de expresionism;

4. Neoexpresionismul anilor 1970 – 80 care presupune o retragere mai mare din zona artei abstract-simetrice și o mai solidă poziționare în arta discentrică. Până la urmă expresionismul va rămâne o manifestare constantă în istoria artei atâta timp cât prin el se pot exprima emoții și pulsuni extrem de puternice.

În prima ediție a lucrării am amestecat toate etapele expresionismului începând de la Munch până la neoexpresionism într-un singur curent. A lua o direcție anume și a-i analiza retrospectiv evoluția în istoria artei nu e neapărat un lucru lipsit de sens. Doar că cea expresionistă nu e singura. Realismul se află în aceeași situație și are și forma discentrică și forma consumistă a cinematografului de tip Hollywood. A amesteca aceste două direcții într-un singur fără să se țină cont de criteriile de clasificare în categorii ar fi fost un pic nefiresc. De aceea am preferat să rup vechea secțiune în două și să mut partea gestualistă/tachistă și neoexpresionistă în acest subcapitol dedicat artei discentrice.

Cochetând cu arta figurativ-concentrică și cu cea abstract-simetrică expresionismul nu se acomodează perfect decât în arta discentrică. Se poate spune că asta a urmărit el încă de la început iar peregrinările prin aceste experiențe nespecifice lui sunt de fapt niște compromisuri de promovare, de ajustare la moda timpului său. De la Van Gogh și până la neoexpresionism va trece aproape un secol. Un secol de căutări și autodefinire a expresionismului. Artă abstract-simetrică va merge cap la cap cu el până îi va ceda locul în prim-planul tendințelor de evoluție artistică, undeva prin anii '50 – 60.

Gestualismul lui Pollock (nimic generic expresionism abstract) este mai apropiat de dadaism decât este de abstracționism. Primul lucru pe care îl sesizăm în contact cu drippingurile sale nu este lipsa de

figurație cât aleatoriul. Ori aleatoriul este esența dadaismului. Se poate spune că trecând de la experimentele suprarealiste către gestualism arta se întorcea de la suprarealism la dadaism în sensul invers față de cel al trecerii de la dadaism la suprarealism.

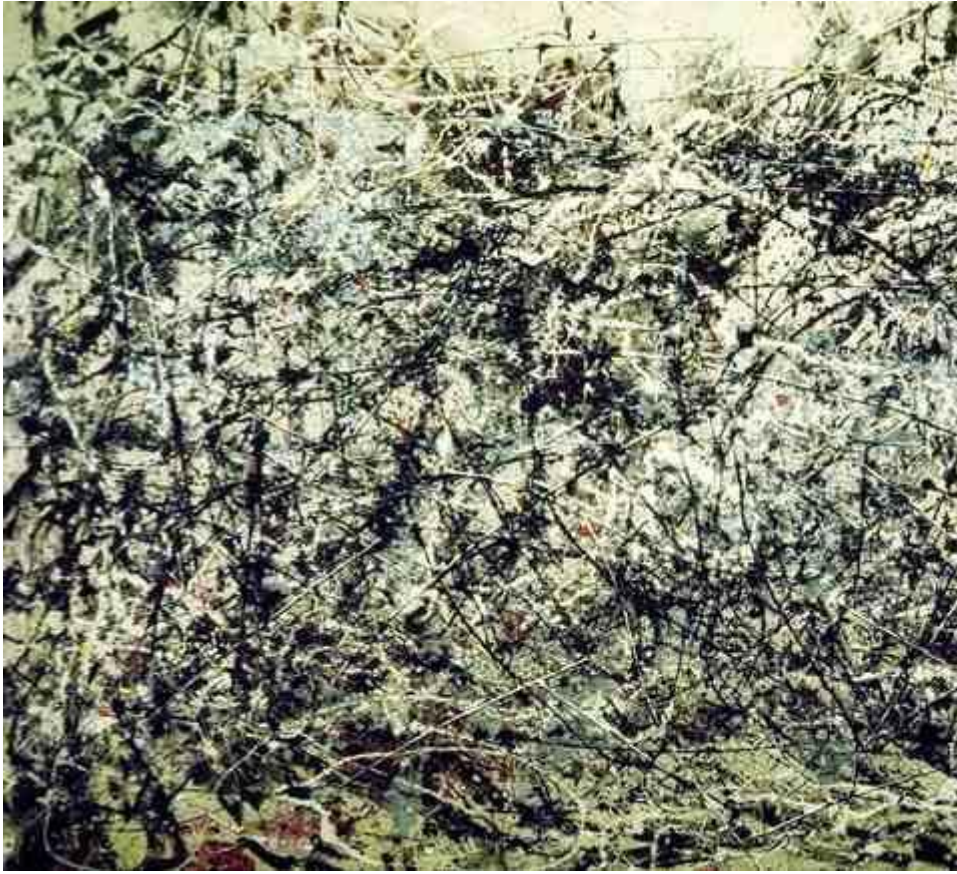
Expresia este esența artelor vizuale întrucât sunt vizuale. Expresia înseamnă înfățișarea, manifestarea unei trăiri. Fără acest substrat semantic artele vizuale nu pot exista. Fără programul teoretic al său, dadaismul nu ar fi putut să existe. Accidentul total implicat de el s-a aralizat cu mult înainte de consemnarea sa în istoria artei însă numai programul teoretic l-a putut stabiliza și recunoaște drept curent. Tocmai de aceea el s-a stins ca și curent atunci când și-a epuizat acompaniamentul teoretic adică tocmai această bază semantică. Ori implicarea ei conduce automat la expresie. Barocul folosește expresia psihologică, teatralismul direct în gesturile personajelor. Arta naivă sau primitivă cu rigiditatea lor se află la polul opus acestui teatralism dar judecata post-barocă proiectează în el o expresie refulată sau contracarată. În acest caz contrariile se implică reciproc căci contracararea presupune o reacție la elementul contracarat. Ochii seci și inexpressivi din deformările lui Picasso de tip Guernica comportă o expresie și un dramatism mai puternic decât ochii realiști, holbați de groază.

Această încărcătură semantică a expresionismului este în măsură să ateste latura conceptualistă a lui. Conceptualismul propriu-zis va ajunge să se detașeze total de obiectul artistic însă problema conceptualismului artei în general e una specială. Etapele teoretice și practice sunt parcă bonusuri ale unei rezultante artistice. Atunci când făcea apel la mitologia precolumbiană sau la teoriile jungiene sau la diferite alte substraturi, expresionismul abstract american o făcea în mod conceptualist, mediat și nu prin redare directă a unor astfel de conținuturi. Obiectul de artă devine un appendice al conceptului deși el ar putea exista oarecum și independent. Este adevărat că pictura lui Van Gogh poate fi interpretată ca „drăguță” astăzi, frumoasă și chiar adorabilă însă valoarea ei crește tocmai atunci când proiectăm conceptualist în ea destinul tragic al autorului ei. Expresionismul comportă un astfel de tragism și Van Gogh pare să dea tonul muzicii tragice a destinului artistului damnat. Expresionismul este o adevărată maladie spirituală, protagoniștii săi fiind schilodiți prin războaie și accidente sau devenind victime ale bolilor și

sinuciderii. Nuanțele expresioniste ale artei Orientului Antic atestă încă de atunci rezonanța tragică a acestui curent. Opus tușelor nervoase expresioniste pare să fie pe de o parte minimalism cu derivatul său de la Bauhaus, ceea ce este o contracarare a pasiunii, iar pe de altă parte el se află la antipod față de suprafețele decorative ale unui Matisse din care reiese sentimentul bucuriei de a trăi.

Această latură conceptualistă a expresionismului a fost dusă la maximum de expresionismul abstract, în speță de partea gestualistă a sa. Noutatea și curajul formelor gestualiste nu au legătură directă așadar cu semnificantul presupus decât numai cu aportul excepțional al programului teoretic și al conceptualismului. Recursul la mit este un pas opus față de dadaismul tușelor gestualiste. Jackson Pollock spunea că pictura lui este un fel de eliberare, o abandonare de sine. Aleatorul scurgerilor gestualiștilor nu poate fi negat. La fel și pasul făcut de aceștia către arta obiectuală și către arta acțiunii. Gestualismul poate cuprinde în sine mișcări europene de tipul Cobra, arta informală și tachistă etc. Înțelegerea structurală a acestora poate face liantul conceptual deși acest tip de generalizare poate părea mult exagerată. Există aici trei mari forme ale gestualismului care pot clarifica ceva mai mult situația:

1. Nonformalismul (gestualismul) – unde nu se distinge nicio formă ci numai tușe fără ca o parte din tablou să se deosebească formal de alta. J. Pollock cu drippingurile sale este aici cel mai bun exemplu.



Jackson Pollock – „Number One”.

2. Formalismul gestual – unde se pot vedea forme de orice fel iar părțile tabloului nu seamănă una cu alta în culoare, tușe sau forme. Acesta este vecin cu arta brută de care se deosebește prin libertatea mai mare a tușelor atunci când are formă figurativă (de Kooning, Cobra etc.).



de Kooning – „Woman!”

3. Semiformalismul – unde elementele nonformale acoperă doar o parte din tablou, sau sunt puse pe un fond unitar oarecare. Se poate vedea la F. Kline, G. Mathieu, Hartung etc.



George Mathieu – „Louches ivresses”.

Mai trebuie spus aici că manifestări de genul colorfield, hard edge, Școala de la Washington etc. care sunt incluse deseori în expresionismul abstract aparține de fapt neoabstracționismului sau minimalismului și vor fi analizate mai în detaliu acolo.



Baselitz – „Male Nude”.

Neoabstracționismul (discentric)

Odată cu integrarea în cultura de masă a efectelor pe care abstracționismul le poate avea el practic a devenit cultură dominantă. Ușurința de execuție a formelor abstracte, ușurința de abordare a tehnicilor noi, în special computerizate a făcut din fiecare un artist. Cu toate acestea acest tip de abstracționism e departe de abstracționismul din arta abstract compozițională despre care am spus mai sus. Neoabstracționismul s-a făcut practic pe bandă rulantă.

În acest curent însă nu trebuie incluși abstracționiștii întârziați izolați de realitate de către instituțiile culturale din statele (foste) totalitare. Ei practic au rămas închiști în „legile compoziției”, citesc printre rânduri filosofie clasică și încearcă să o injecteze cumva în

producțiile lor. Îi visează noaptea pe Klee și pe Kandinsky. Neoabstracționismul nu e specific unor asemenea scremeri târzii. Sunt unii dintre cei ce fac artă neoabstractă ce nici măcar nu au auzit de acești corifei iar cei care au cunoștințe de istoria artei chiar nu se simt aproape de ei.

Am avut anumite dubii în a lansa practic acest curent după ce artiștii pe care îi consider protagoniștii lui poate că deja și-au și schimbat stilurile iar destui dintre ei au și murit. Probabil că opțiunea asta este cea mai excentrică manevră teoretică din această lucrare. Dacă iau în considerare că ecourile acestei lucrări sunt practic nule în rândul specialiștilor nu pot decât să mă resemnez cu faptul că mi-am luat un mare risc într-o astfel de decizie. Totuși există o asemenea diferență între abstracționismul anilor '30 – 40 și cel al anilor '60 – 80 încât ea reflectă însăși diferența între arta abstract-compozițională și cea discentrică. Chiar dacă o viziune ulterioară influențată de revoluțiile viitoare ale artei va reuni cele două categorii (ceea ce ar conduce implicit și la reunirea acestor două curente) totuși în acest moment cele două mi se par foarte diferite. Până atunci eu am să le observ atât diferențele cât și elementele de identitate. Faptul că se pot găsi cele trei direcții ale vechiului abstracționism, respectiv cel formal, cel geometric și cel naiv este un astfel de element de identitate. Faptul că aici se poate identifica un abstracționism dinamic arată elementul de diferență. am să le analizez în continuare pe fiecare:

La fel ca și în cazul primului abstracționism și acesta are tot atâtea forme la ce se adaugă cea dinamică.

Neoabstracționismul formal

Probabil că dintre toate formele aceasta este cea mai apropiată de abstracționismul anilor 1930 – 1940 așa că diferențele sunt minime. Cea mai mare parte a artiștilor incluși în Color Filed și o parte din ceea ce s-a constituit sub titulatura de „imagiști abstracti” pot fi incluși în această categorie. De fapt o mulțime de artiști au lucrări ce cochetează foarte bine cu această formă de neoabstracționism.



Clyfford Still „Indian Red and Black“.



Mark Rothko „No. 5 on No. 22”.

Neoabstracționismul geometric

Am clasificat această tendință geometrică într-un curent nou în special pentru că am vrut să diferențiez o direcție geometrică din arta contemporană care nu poate fi înscrisă la abstracționismul prebelic deoarece este făcută mai mult mecanic, nici la op art deoarece nu lasă impresia că imaginea ar fi deformată de vreo lentilă anume și nici la

minimalism deoarece în interiorul imaginii nu există doar un element clar vizibil care se repetă identic sau aproape identic (fără existența altor elemente). Evident în interiorul unei astfel de curent am inclus artiști considerați atât ca op cât și minimaliști. Următoarele lucrări ale unor artiști ca

Richard Serra.



Frank Stella.

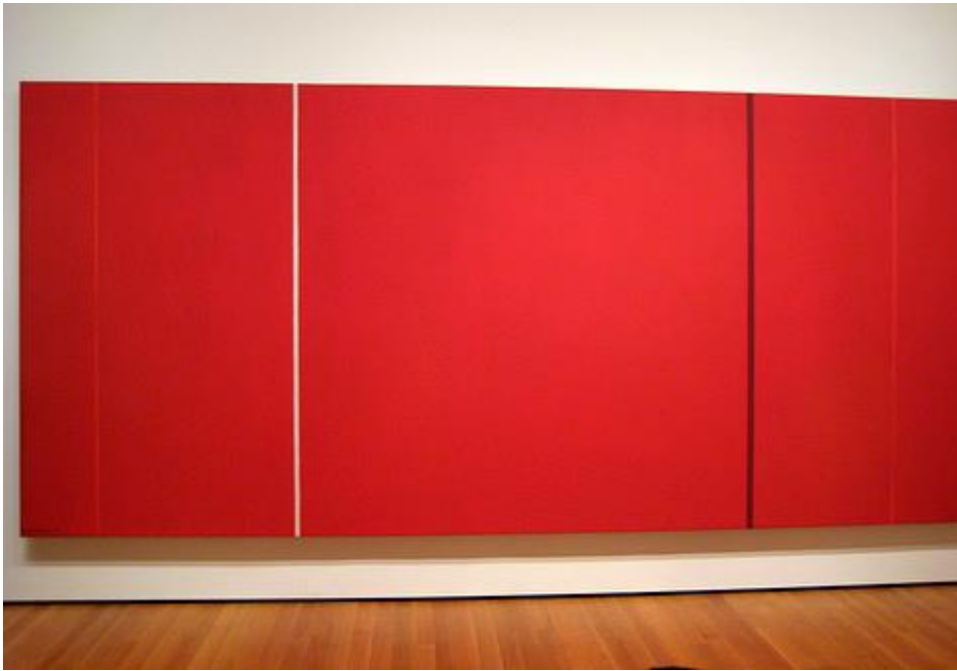


Frank Stella „Sunsetbeach”.
sau Robert Morris clasificați anterior la minimalism sunt aici
recunoscuți ca neoabstracționiști.

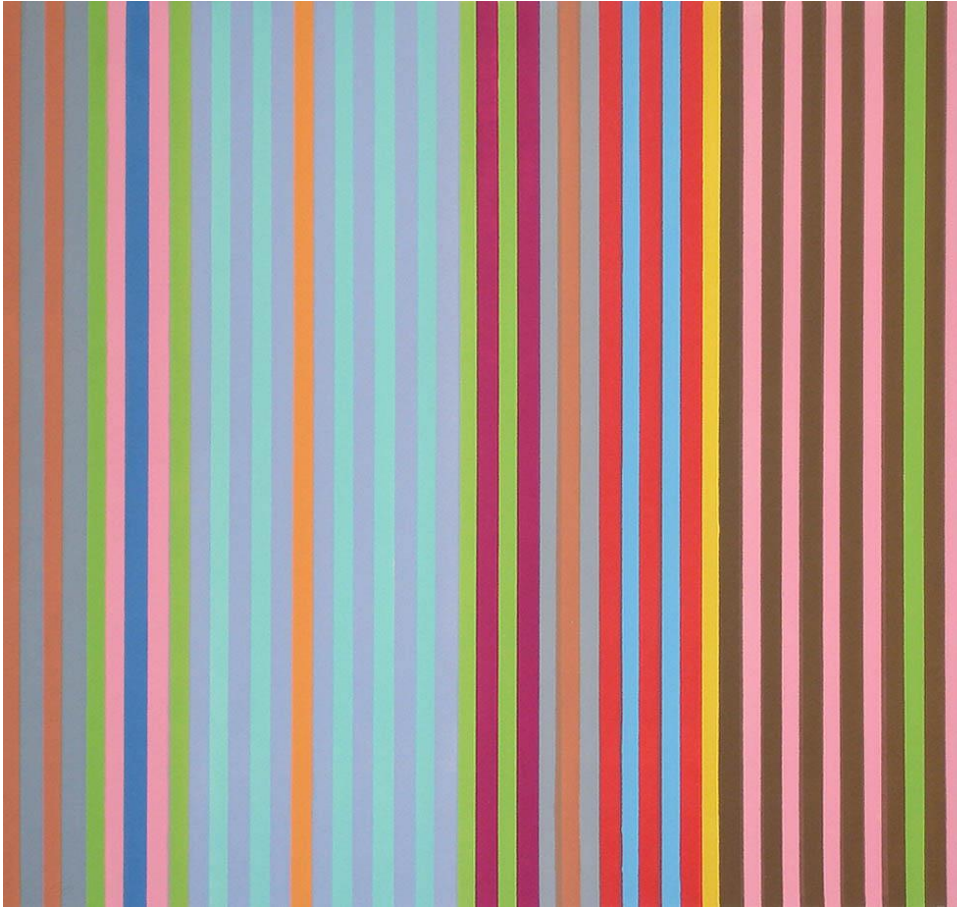


Robert Morris „Labyrinth”.

Din punct de vedere strict formal un astfel de abstracționism este practic imposibil de diferențiat de cel al primei jumătăți de secol. Un Mondrian pus lângă lucrările neoabstracționiste nu s-ar evidenția cu nimic. Numai datele despre Mondrian și datele despre artistul industrial geometrist contemporan pot face o astfel de diferențiere și pot arăta tumultul spiritual concentrat în compoziția lui Mondrian și formalismul sec al acestui tip de abstracționism. Așa se face că aceste lucrări ce înainte erau uneori clasificate în expresionismul abstract (Color Field) sau mișcarea Washington Color School sunt mult mai aproape de abstracționism putând fi clasificate aici:



Barnett Newman „Vir Heroicus Sublimus“.

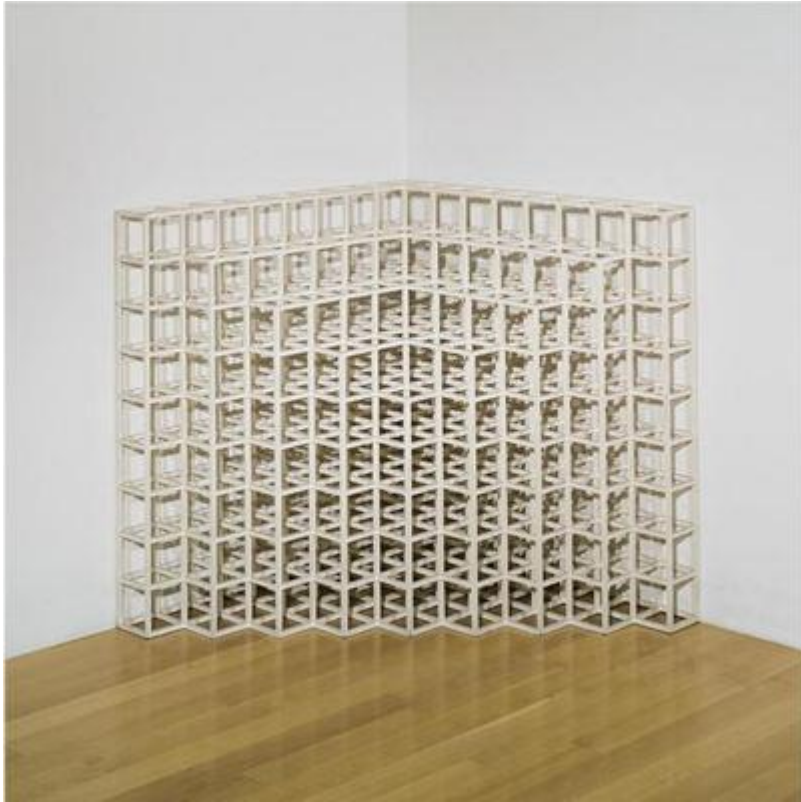


Gene Davis „Apricot Ripple”.

Iată mai jos 2 lucrări de Sol LeWitt recunoscut pe Ian internațional ca făcând parte din conceptualism care se încadrează perfect în această formă de neoabstracționism.



Sol LeWitt – „Untitled”.



Sol LeWitt

Neoabstracționismul naiv

Arta brută a lui Dubuffet este tipică pentru o astfel de formă a neoabstracționismului. Pentru faptul că el face artă primitivă sau infantilă nu pentru a regăsi nu știu ce secrete oculte ci pur și simplu pentru că vrea să devină copil și primitiv el se deosebește radical de Miro de exemplu sau alții abstracționiști care au cochetat cu formele naive.

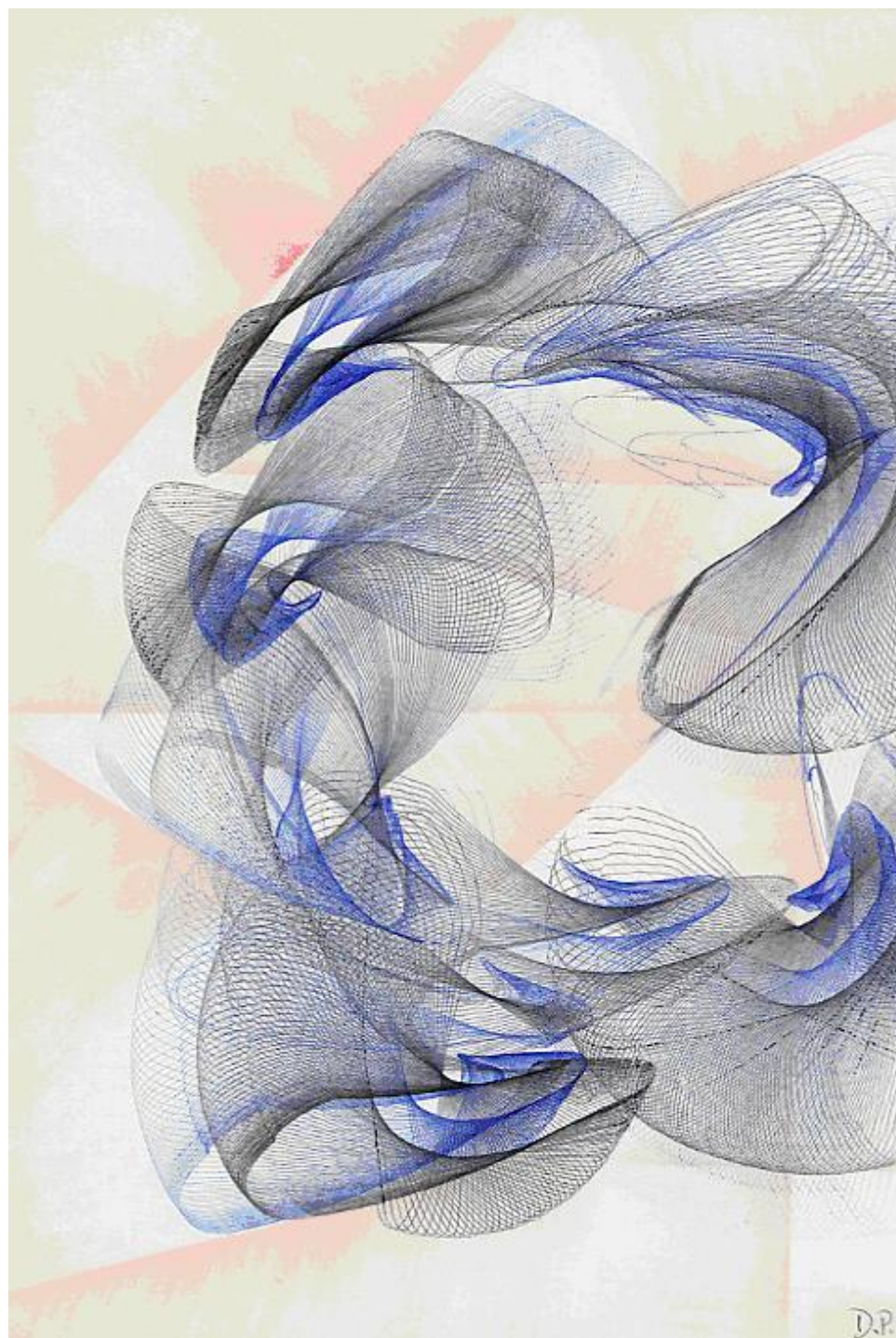


Jean Dubuffet - *The Cow with a Subtile Nose*, 1954 - Oil and enamel on canvas, 8

Dubuffet – „*The Cow with a Subtile Nose*”.

Abstracționismul dinamic

Există imagini abstracte care dau iluzia de mișcare. Dacă vopsim o ață, o facem cocoloș, o presăm între două file și o tragem afară de un capăt atunci urma lăsată de ea va fi o imagine abstractă ce dă impresia de dinamism de mișcare.



Desmond Paul Henry „Picture by drawing machine 1”.



Arta fractala

Experiențele grafice făcute cu ajutorul a numeroaselor softwere au scos tot felul de astfel de imagini ce dau impresia mișcării. Totuși abstracționismul dinamic nu este film sau animație ci eventual doar un printscreen al unor astfel de animații. Orice animație a acestor forme implică fie consumism fie artă video fie artă cinetică. El se diferențiază

de celelalte forme de abstracționism sau de gestualism prin faptul că prezintă formele abstracte specifice aflate în mișcare sau imagini statice ale unor obiecte în mișcare care fie sunt de la început abstracte fie își pierd figurația. Dacă ele își păstrează figurația și oricine le poate recunoaște direct din imagine (fără interpretare personală) atunci acest tip de dinamism se înscrie în futurism și nu în abstracționismul dinamic.



Sol LeWitt – „Wavy Brushstrokes Superimposed”.

Arta pop și arta graffiti

Deși se poate vorbi despre o naștere londoneză (prin Hamilton) pop art este un curent tipic american. El se cristalizează după și în relație cu momentul expresionismului abstract. Acest fapt nu este

întâmplător ci apare ca urmare a unei necesități naturale și tradițională de evoluție zigzagată a artei în general. Pop art se apropie paradoxal de discursul dadaist care se desfășurase cu mult timp înainte deși un Marcel Duchamp a spus-o direct și a criticat noua tendință. Dar el însuși evoluase deja către ready made. În orice caz pop art nu este un simplu dadaism, el este unul special, contradictoriu și liber, ceea ce probabil a făcut să fie văzut altfel de către Duchamp. Dar, prin faptul că s-a numit noul realism, el se pune invariabil pe linia realismului dadaist și derivă în ulteriorul hiper-realism american.



Hamilton – „Just what is it that makes today's homes se different, se appealing?”

Aventura dadaistă fusese repede abandonată în principal datorită blocării ideii de artist și de superioritate artistică. Lumea nu era pregătită să accepte un artist care nu vera să evadeze din banal. Derivarea suprarealistă a fost o necesitate dar și un capăt de drum al unui interes plastic ce pornește de pe la romantism sau chiar baroc. Suprarealismul a fost o psihoterapie artistică, o nevoie de exprimare a sufletului și a opozițiilor dintre pulsuni. Opoziția spiritului modern față de valorile tradiționaliste se realizase prin purismul suprematist neoplasticist și prin cel de tip Bauhaus care reprezenta asentimentalismul, asubiectivismul în favoarea acelei rigori geometrice impersonale. Această direcție avea legătură de omologie cu dadaismul în ceea ce privește refuzul „măreției”, a artei figurative magnifice. Din acest punct de vedere suprarealismul reprezintă antipodul acestei direcții. Cele două forme de rigoare geometrică impersonală și dadaismul s-au întâlnit în mod ciudat în expresionismul abstract. Paradoxul acestuia este apetitul conceptualist către mitologie, către sens ceea ce restabilește legăturile cu conceptualismul literar, narativ al artei tradiționaliste. Din acest punct de vedere pop art abandonează această perspectivă luând poziție în principal împotriva elitismului expresionismului abstract, acesta intrat el însuși în conul de umbră al manierismului mecanic. Pop art s-a dorit a fi o rezolvare a acestor probleme interne de echilibrare a demersului expresionismului abstract și a nehotărârii artei moderne. O astfel de încercare disperată de a calma lucrurile și de a le așeza s-a resimțit la nivelul programului așa-numitului postmodernism. Deși are prefixul „post” acesta se trezește în situația de a funcționa în virtutea unui program teoretic (pre) iar legăturile dintre arta pop și postmodernism vor fi evidențiate mai târziu în această lucrare.



Andy Warhol – „Marilyn Monroe”.

Pop art s-a dorit a fi o mutație naturală, un modernism incipient. Cochetarea cu resorturile consumismului este o constantă a sa. Consumismul este în acest caz cea mai clară formă de naturalism deoarece demersul său este dictat de stilul de viață al maselor. În niciun caz nu trebuie făcută greșeala de identificare a culturii pop cu muzica „pop” de genul MTV a anilor '80 care se înscrie în cultura consumistă. Ea a fost numită impropriu așa de cei ce nu au avut destulă cultură artistică pentru a înțelege interesul și geneza culturii pop în general ca fenomen al artei contemporane. Arta pop nu este consumism brut ci este un amestec ambivalent între cultura consumistă și cultura discentrică. Fără această porțiță discentrică cultura pop nu poate fi înțeleasă. Doi factori principali relativ la această aură discentrică creează specificul culturii pop. Unul este ironia la dresa temei sau a orizontului limitat al publicului consumator de teme consumiste. Exemplul lui Hamilton care ironizează stilul de

viață casnic este cel mai potrivit. Celălalt face cam același lucru dar într-un mod mai subtil. El multiplică minimalist imaginea ce inițial este concepută ca figurativ concentrică. Se creează astfel un ciudat amestec între duplicarea sterilă, impersonală, minimalistă a unei teme și pretenția de centrifugism axiologic și economic a imaginii.

Fără recursul ironic și autoironic la elitism pop art ar fi sfârșit rapid în jungla semantică consumistă. În acest caz pop art este supus încă din naștere unei contradicții identice cu cea a dadaismului dar cu diferența că este aplicată la nivelul consumismului. Se poate spune deci că arta pop este un dadaism al consumismului. Mania interpretării transcendente s-a aciuat de pop art prin ironia elitistă adăugată fie și la nivel conceptualist. Realismul critic al secolului al XIX-lea, cu direcție predominantă înspre critica claselor de sus, are în pop art omologul la nivelul mentalității maselor. Simetria este perfectă. Deși a folosit caricatura în mare parte, realismul critic s-a folosit de un demers tradiționalist pentru a lovi în esența tradiționalismului (elitismul social) în timp ce arta pop se folosește de consumism pentru a ironiza ambivalent stupiditatea maselor.



Roy Lichtenstein – „Maybe”.

Nehotărâre a artistului pop în fața consumismului ia formă de ipocrizie. Ironia este și autoironie. Avem de a face în acest caz cu un conflict interior căruia nu i se oferă decât o lene spirituală aflată în expectativă duplicitară. Futurismul cel puțin își compensa această contradicție printr-o neliniște perpetuă dar pop art s-a abandonat în acest tip de promiscuitate. El își va pierde curând această latură de elitism spiritual în favoarea unui elitism funcțional îngroșând pur și simplu rândurile consumismului și pierzând scopul inițial al acestui curent. Artistul pop ui s-a pervertit treptat în zona publicității și consumismului ca atare. Acest fapt înseamnă abandonarea idealului artei pentru artă și inaugurarea noului tip de linguşeală a artei față de clasele înstărite la fel cum arta figurativ-concentrică făcea. Diferența este că o astfel de pervertie a trecut dincolo de crearea tradițională de

imagine a claselor de sus cu ajutorul culturii ajungând strategie de marketing, la captarea atenției unui public țintă pentru a-i inocula mesaje publicitare. Aceasta nu este o decădere ci o reformulare a condiției artei ca instrument, ca membrană imagistică.

Legată de arta pop se află fără îndoială arta graffiti; faptul că un J.M. Basquiat a fost propulsat de Andy Warhol nu este unul întâmplător. Se poate spune că graffiti art este un pop art adresat șomerilor, celor care nu acceptă ordinea instituțională de pe piața muncii. Firește că tipul MTV de cultură a reușit să facă din Keith Haring mai mult decât un pictor de ziduri. Artă sa a ajuns una perfect consumistă dar acest lucru s-a datorat în mare parte evoluției ulterioare a fenomenului graffiti. Iată o altă legătură dintre arta pop și cea graffiti. Mai mult decât atât, fenomenul hip-hop a reușit să aducă în zona artei pop tipul cel mai pur al artei graffiti, respectiv subcultura străzii. Acest lucru se datorează și faptului că vechii rebeli ai anilor 1970 – 80 au pătruns în zone diferite ale societății („le-a venit mintea la cap”) și simt nevoia retrăirii momentelor de rebeliune subculturală constituind publicul pentru un consumism de tip graffiti și forțând autorii de pe stradă să devină figuri ale unei noi industrii consumiste. Acest tip de lejeritate în mișcare a artei graffiti nu se oprește aici. Ea a fost în măsură să reinventeze drumul elitist al artei abstract-compoziționale. De aceea se pot găsi în diversitatea naivă a artei graffiti elemente abstracționiste, futuriste, suprarealiste, expressioniste etc. De fapt, așa cum am spus, acesta este destinul artei pop în general.



Dar pentru că pop art se suprapune total peste programul numit postmodernism, oscilarea sa între naivitatea încrederii absolute în artă și decepția artei lipsei de artă cuprinsă în reperele poeziei obiectuale de la ready made până la performance art, acest curent arată că posibilitatea de a produce noul îi stă la îndemână. Căci pop art nu este o moleșală simplă ci mai curând o epuizare etică în fața necesității de a deveni consecventă cu sine. Încercarea de a reuni consumismul și elitismul este într-adevăr dramatică. Trebuie să recunoaștem că astăzi nu știm dacă Dumnezeu există sau nu și luăm pe rând aceste alternative în funcție de oportunități. În același fel oscilăm între nevoia primitivă de metafizică resimțită la nivelul gustării artei și nevoia lucidă de a recunoaște iluzia artei. Pop art, la fel ca și programul postmodernist încearcă să reunească ceea ce nu se poate reuni. De aici și eternele căutări și restructurări.

REMEMBER
YOUR ROOTS
REMEMBER
YOUR CULTURE
CAN'T FORGET
ABOUT THE
FOUNDATION.

WELCOME
TO THE MASSIVE
TINKER FAN

graffiti tag

Graffiti stencil: legătura între pop, advertising, caricatură și graffiti: Stencil s-a făcut cu mult timp înainte de fenomenul urban de astăzi. Însă imaginea realizată prin pulverizare prin spațiile goale ale unui șablon este doar o parte dintr-un complicat fenomen social. Stencilul este direct legat cu un mediu social și artistic nou: spațiul underground. Acesta a descins din spațiul social de tip mafiot, respectiv ca urmare a restrângerii razei de acțiune de către autorități. Fără această particularitate mediul mafiot rămâne strâns legat cu grosul respectabil al societății prin relații de afaceri ilegale. Spațiul underground poate ajunge la minima comunicare cu grosul societății și aici se deosebește fundamental de cel mafiot care se afla în mijlocul ei ca un virus. În fapt limitele respectabil-mafiot sunt foarte flexibile și chiar difuze; capii mafioți nu pot exista fără politicieni sau autorități de orice fel cărora le plătesc un fel de taxă de protecție mai mare. Dimpotrivă spațiul underground este cu atât mai pur cu cât comunică cât mai puțin cu moravurile societății mijlocii. Ermetismul absolut nu există aici (cum nu exista în niciun alt caz în univers) chiar dacă atitudinea și cultura underground pretinde acest lucru. Însă fără parazitarea societății mijlocii el nu poate exista fiind incapabil să-și asigure cele traiului. Ascuns prin galerii de metrou abandonate, prin canale sau clădiri dezafectate și în curs de dărâmare grupul de inși underground adopta legile haitei. Trăiesc din infracțiuni minore: furturi, prostituție, mici afaceri cu droguri. Metropola urbană le este camuflajul și faptul ca poliția nu are timp să se ocupe de ei este însăși cheia existenței spațiului underground. Atunci când, cu dibăcie și pricepere, reușește să facă din aceste ocupații „afaceri de succes” spațiul underground devine unul mafiot.

Însă lipsa inteligenței pentru realizarea acestor manevre este dublată de păstrarea cât mai naturală a spiritului uman, neafectat de legile și capcanele societății „respectabile”. Această naturalețe este căutată de artiști atunci când fac arta underground, încercând să se elibereze de sclerozla rutinată a consumismului și aducând particularități personale spiritului liber din acest mediu. Pe măsură ce se îndepărtează de spațiul underground spiritul mafiot pierde multe dintre aceste calități sub influența birocratismului societății mijlocii. Subcultura promovată de spațiul underground pornind de la hippie, punk sau, în ultimul timp, hip-hop este și ea abandonată mai mult sau

mai puțin odată cu trecerea fie în spiritul mafiot, fie în societatea respectabilă. Dinamica retroconversiunii între aceste sisteme sociale este în măsură să explice nuanțele care se reglează la periferia lor. Succesul în afaceri și bunăstarea este arbitrul acestei evoluții: adolescentul lipsit de experiență socială și, prin urmare, incapabil de a accede într-o ierarhie respectabilă se va refugia într-o „viață de noapte” (cu somn ziua) și cu cât mai puțin contact cu părinții și autoritățile care îi provoacă un sentiment de umilință. Acest somn liniștit de zi și frigiderul este singurul lui contact cu societatea respectabilă reprezentată de părinții săi. Evitarea lor este și un mod de a evita eventualele conflicte, ceea ce i-ar produce închiderea acestor robinete ale civilizației. Evoluția sa se va face către spațiul underground pur și apoi mai departe către lumea respectabilă. Însă în aceeași măsură vechii hipioți, ajunși stâlpi ai societății consumiste, își dau câteodată jos costumul și cravata și dezvelesc vechiul Harley din colțul garajului. Conversiunea se face din ambele direcții.



Banksy „graffiti removal”.

Stencilul trebuie înțeles în lumina acestei dinamici. El are legătură în primul rând arta graffiti, apoi cu graphic designul și publicitatea iar în final cu caricatura. Față de caricatură stencilul se deosebește în primul rând prin faptul că nu folosește exagerări

fizionomice specifice caricaturii: imaginea, care oricum dă bătăi de cap în ceea ce privește fidelitatea cu originalul (din cauza compromisurilor tehnice) ar deveni irecognoscibilă. Apoi el nu este tot timpul comic. Latura tragică a vieții, cu accente underground în diferite proporții, este reflectată în imaginile stencil. Realitățile reflectate de acestea sunt cumva inhibitate de societatea de consum, de respectabilitatea actuală a societății în genere, de prejudecățile mentalității consumiste. Însă ele șochează prin naturalețe și coerență și de aceea într-o societate viitoare mesajele sale vor fi adoptate de societatea respectabilă și vor fi recunoscute ca normale la fel cum Venus din Milo este astăzi parte din cultura respectabilă. Dimpotrivă, caricatura acceptă sistemul, ea acceptă mentalitatea consumistă iar umorul ei vine din regăsirea trăsăturilor underground în zona respectabilității pe care le recunoaște ca anormale. De aici și superficialitatea caricaturii care ia reflexele ideologice oficiale în mod sine qua non: ermetismul și obtuzitatea oficială relative la anatemizarea și etichetarea unilaterală a mentalităților alternative de tip underground, respingerea acestora, sunt prejudecăți ale sale.

Această tendință de unificare a lumii underground cu cea respectabilă este punctul de diferențiere a stencilului față de arta graffiti, care rămâne ferm pe poziții în ermetismul ei: semnele graffiti sunt secundare textului de sorginte eminentamente underground care rareori poate fi înțeles de omul de pe stradă din cauza... fontului specific. Imaginile netextuale, mai rare decât în cazul stencilului, rareori arată dexteritate tehnică sau studii de desen din partea autorilor. Când aceste atribute apar atunci arta graffiti se apropie destul de tare de kitsch și se poate vedea prin parcurile de distracție sau pe motocicletele Harley-Davidson. Stencilul este destul de diferit din acest punct de vedere; el este făcut de artiști care se ocupă și de alte modalități de exprimare: stencilul este o etapă într-un ciclu de etape, el are sens în special relativ la acest întreg. Tocmai de aceea stencilul este deschis față de ermetismul semnelor graffiti.

Față de graphic design stencilul se deosebește prin materialele și tehnica simplă de realizare a imaginii. Tiparul există și în primul caz și în cel de-al doilea; însă în primul caz avem de a face cu tipi iar aici cu jetul de vopsea selectat de șablonul ca atare. Din acest caz el pare mai aproape de gravura și tehnicile vecine ei însă se afla exact la polul opus tocmai pentru refuzul condiției elitiste cu care coboară în stradă

refuzând să se claustreze în muzeu sau într-o ramă așezată pe pereții interiori (însingurați) ai unei case.

Deosebirea de publicitate mai este dată și de atitudinea ușor anarhistă și cert audeterministă față de lume. Publicitatea lasă să se întrevadă acea „ordine interioară” cu tendințe birocratice din interiorul unei firme. Comerțul și legile lui dezumanizează imaginea publicitară în timp ce cea a stecilului rămâne cu adevărat pură și dezinteresată. Pentru publicitate scopul nu mai este imaginea în sine, arta pentru artă, ci manipularea comercială. Din această cauză diferența dintre stencil și publicitate este aceea dintre erou și politician. Unul caută sufletul omului și salvarea lui, celălalt caută păcălirea lui, manipularea lui, transformarea lui în sclav pentru interese personale. Publicitatea ia din atributele stencilului tocmai pentru a-și spăla păcatele și de a lua din autoritatea sa morală. De aceea astăzi se vând produse „trendy” cu imagini specifice stencilului.

Neorealismul

Fie că s-a numit hiper-realism, fie că s-a numit recuperare „postmodernistă” a kitschului, neorealismul s-a manifestat și el în arta discentrică la fel cum a făcut-o și abstracționismul și expresionismul. Temele alese sunt de obicei citadine, ceea ce îi conferă o notă de originalitate față de temele clasice. În loc de îngeri, doamne de curte și nobili noul realism folosește strada, oamenii banali, mașinile și tot felul de obiecte care mai de care mai spectaculoase dar cuprinse de un banal contemporan discentric.



N-am June Paik – „Buddah”.

Land art este, așa cum spune și titlul, arta modificărilor aduse naturii (sol, apă, plante etc.) în așa fel încât aceasta să devină material investit cu semnificație. Legătura cu celelalte forme analizate mai sus există ca tematică sau ca formă. Artă cinetică dar și instalaționismul sunt foarte apropiate de acesta. Diferența constă în materialele folosite și locul în care se folosesc acestea. Dacă instalația se face într-o sală de expoziție atunci ea este instalație ca atare. Dacă se face cu obiecte ale civilizației asupra obiectelor ale civilizației sau asupra naturii, în afara sălii de expoziție, cum face Christo cu celebrele sale învăluiri de clădiri, atunci instalația este un land-instalație, sau o city-instalație. Dacă se face și în afara orașului sau în afara elementelor civilizației, predominant cu elemente naturale, atunci instalația devine... land art. Iar dacă orice din acestea se mișcă, în special prin posibilități artificiale de mișcare, atunci avem de a face cu artă cinetică.



Robert Smithson – „spiral jetty”.

Cred că este insuficient să reducem Body art doar la corpul viu al artistului sau modelului. Manechinul folosit de unii artiști înlocuiește corpul uman în situații în care acesta ar putea fi vătămat dar totuși corpul uman oricând i-ar putea lua locul și efectul ar putea fi același. Evident că prezența manechinului în locul corpului uman implică automat și o clasificare multiaxială în curentul neorealismului a respectivei lucrări. Dar asta nu înseamnă că nu putem vorbi și de body art în acest caz. De asemenea clasa trebuie extinsă și către manechinele nehumanoide, către corpul animalului care îi pune sun semnul întrebării statutul de ființă vie.



Gabriel Baldovin „You are the target”.

Inutil aproape să mai vorbim de faptul că așa-numitul „concept art” din arta consumistă nu are niciun fel de legătură cu conceptualismul. În industria jocurilor video și a cinematografiei concept-art se numesc acele crochiuri sau desene mai detaliate cu personaje, mașini, decoruri, spații industriale sau SF care ulterior urmează să fie modelate 3D. Rolul lor este să îl ajute pe regizor, proiect manager, game designer etc. să își facă o „idee” nu asupra unei arte ca ideea ca idee (sic!) ci asupra unei scene din joc sau film.

Acești industriași ai imaginii confundă conceptul de „concept” cu cel de „prototip”. Pentru ei „conceptul” este ceea ce este imaginat dar încă nerealizat industrial. După ideile lor „conceptul” poate fi realizat practic cu ajutorul tehnologiilor industriale odată ce se aprobă de către companie sau alți factori de decizie. Se poate vedea aici oarecum o „corpupere” consumistă a dualismului platonician între „lumea ideilor” (perfecte) și realitatea materială. Nu e de mirare că strategiile de PR și de marketing mai sunt numite în limbajul corporatist „filosofia companiei”. Evident acestea nu sunt filosofie și concepte după cum armele și strategiile militare ale armatelor medievale pe care acestea le reinventează nu au fost filosofii și concepte. Mai departe, a vorbi despre logică, inducție, noțiuni, concepte, silogism este deja prea mare bătaie de cap pentru acești „oameni practici” dar cu ascuțite ambiții teoretice.

E aproape imposibil să le explici ce este conceptualismul acestor oameni pur și simplu pentru că profitul îi orbește. Pentru ei arta este puterea de crea iluzii vandabile, puterea de convinge pe cei ceva mai puțin răsăriți la minte de anumite minciuni și se măsoară în numărul de cumpărători. Din păcate conceptualismul crează mai mult deziluzii decât iluzii și din această cauză cele două viziuni nu se agreează.

Astăzi conceptualismul a ajuns la acest tip de conceptualism introspectiv pe care eu tocmai l-am descris ci el s-a mulțumit să traducă conceptual anumite intenții extrapersonale, extrasubiective legate încă de funcția materială a artei. Tocmai de aceea în forma totală el cu greu se poate deosebi de un soi de poezie discentrică. Acesta poate fi realmente un mod de unire a conceptualismului cu știința, devenind metaconceptualism dacă se poate spune astfel, un capăt de drum al direcției autoanalitice a artei, la fel cum suprarealismul a fost capătul de drum al direcției emoționale, psihologice în ea. În ambele

cazuri se semnaleză unirea demersului artistic cu cel științific. În primul caz unirea se face cu psihanaliza, iar în celălalt cu estetica. Acesta este o a treia formă a conceptualismului, cea reflexivă. Celelalte două pot fi numite sintetică și programatică. Prima este persistența concepției, a mitului în fața operei de artă (ca efort al artistului de a-l/o cuprinde cât mai complet), cealaltă se referă la intenția artistului de a-și adapta opera la un program teoretic inițial (conceptualist), așa cum a fost cazul futurismului sau dadaismului.

Renunțarea totală la obiect în favoarea textului expus este una destul de spinoasă deoarece o astfel de formă de artă ar fi putut fi oricând interpretată ca un nou dadaism. Chiar și expunerea unor texte cât de cât inteligibile poate fi interpretată ca trunchiere dadaistă a unor texte. Diferența de dadaism uneori e imposibil de făcut însă dadaismul însuși s-a afirmat printr-un apel conceptual de salvare a ideilor nondeterminate despre lume. Așa că cumva o astfel de vecinătate nu este deloc nepotrivită. Și totuși la fel cum suprarealismul oferea o reîntoarcere la cadrul artei tradiționale în aceeași măsură arta teoretică vrea să scape de acest dadaism conceptualist uniformizant și readuce ordinea și sinteza teoretică ca o reîntoarcere la cadrul inițial al conceptului și teoriei. Orice fel de izolare (dadaistă să zicem) a unei anumite fraze dintr-o teorie urmată de susținerea ei cu alte fraze cât mai generale și mai explicite implică fără dubiu arta teoretică. După ce artele vizuale își dădeau mâna cu literatura (prin poezia experimentală identificabilă cu conceptualismul) iată că însăși știința poate face un astfel de mariaj.

E cam bizar să fac o sinteză pentru această lucrare a artei teoretice după ce în prealabil în 2008 am scris „Principiile artei teoretice” care făcea un rezumat al însăși lucrării de față”. Totuși secțiunea „De la conceptualism la arta teoretică” am să o introduc și aici pentru că realizează o sinteză destul de relevantă asupra ceea ce înseamnă arta teoretică.

Diferența principală între conceptualism și arta teoretică este exact aceea dintre concept și teorie. Conceptul este sinteza maximă a unei teorii însă dacă nu este pus în relație cu alte concepte nu poate forma o teorie. De aceea conceptualismul este mai lapidar și mai ermetic. Dimpotrivă, arta teoretică presupune o explicitare a conceptului pe înțelesul tuturor și cât mai concis posibil. Artă teoretică nu face apel la intuiții, nu caută interpretări auxiliare și proiective din

partea publicului relativ la conținutul ei manifest ci prezintă concis o teorie. Artă teoretică nu are nevoie de explicații suplimentare pentru a reface panorama unei povești, a unui subiect de tip jurnalistic. Explicațiile auxiliare au rol de specializare de explicitare și nu de ajustare de sens a conținutului manifest așa cum apare în artă tradițională. De exemplu atunci când contemplăm tabloul „Școala din Atena” al lui Rafael e nevoie de explicații suplimentare nu pentru a înțelege amănuntele tabloului ci însuși sensul său. Din faptul că personajul Platon ridică degetul arătător către cer noi nu deducem că Platon a susținut teoria idealistă a formelor pure, perfecte și imuabile aflate deasupra lucrurilor concrete și la originea acestora. Abia după ce aflăm aceste detalii putem spune că gestul personajului lui Rafael pare o semnificație teoretică. Însă tabloul în cauză nu este o artă teoretică ci una esoterică.

Iată că diferența între conceptualism și artă teoretică rezidă și în acest grad de esoteric de care conceptualismul nu se poate despărți. Diferența dintre conceptualism și artă teoretică se regăsește în diferența față de conceptul fără teoria căreia îi servește. Raportul dintre cele două este același ca și cel dintre o piesă separată și mecanismul general în care funcționează. Dacă conceptualismul își pune întrebări despre ara în sine, artă teoretică merge mai departe și oferă și răspunsuri.

Artă teoretică nu este o „artă științifică” pentru că nu adevărul teoriilor este cel ce interesează ci originalitatea lor, noutatea și posibilitatea de a imagina o lume diferită sau nouă față de cea banală, concretă.

Artă teoretică își are nucleul în însăși concepția generală despre artă, în estetică în măsura în care prin acest termen se înțelege ansamblul teoriilor despre artă în general și nu doar despre artă tradițională. Din acest motiv artă teoretică încearcă o abreacție asupra nevoii omului de a consuma artă în general și asupra concepțiilor sale despre artă în particular. Artă teoretică este o estetică particularizantă și popularizantă.

Criteriile artei teoretice sunt următoarele:

— Inexistența unor conținuturi esoterice în conținutul manifest al obiectului prezentat. Textul prezentat este un simplu rezumat al unei teorii mai generale oarecare. Folosirea figurilor clasice de stil sunt făcute doare pentru înțelegerea teoriei și nu pentru evidențierea

expresivității acestora.

— Textul prezentat este un simplu rezumat al unei teorii mai generale oarecare chiar dacă obiectul prezentat poate avea conotații esoterice;

— Folosirea figurilor clasice de stil sunt făcute doare pentru înțelegerea teoriei și nu pentru evidențierea expresivității acestora;

— Lipsa unei atitudini dualiste fata de lume și societate.



Gabriel Baldovin – „Timpul este comparație între mișcări!”

Sunt foarte convins că dacă erau formați într-un mediu capitalist așa-numiții conceptualiști gen Chira ar fi fost astăzi adeptții exact tipului ăsta de „concept art”. Capitalismul se deosebește de comunism pentru faptul că folosește tehnologia și tehnologia imaginii (unde „concept art” este definitoriu) în locul conceptelor hegeliene. Recursul la filosofii alambicate de genul Hegel este modul prin care totalitarismul comunism a refăcut ermetismul social împărțind oamenii în intelectuali și muncitori.

În aroganța lor nemăsurată din păcate astfel de autosupraproclanați „conceptualiști” se cred în măsură să „corecteze metodologic” adevăratul conceptualism și încearcă cu năduf de securiști să uzurpeze termenul în favoarea gogomăniilor lor. Pentru ei Beuys și Duchamp nu au experiența lor „conceptuală” care se pretează la studii superficiale înțelese din filosofia clasică. Pentru acești țărani deprădăcinați arta acestora este o aberație. Nu se poate să fie recunoscuți ca și conceptuașiști ci doar ca conceptuali (sic!) abstracționiști întârziți. Niște sfere și niște prisme numite „bășini care aduc ploaia” și plasate în spațiul rural pentru a fienerate de gustul naiv, semiprimitiv (termenul nu are niciun fel de conotație pejorativă) al membrilor comunității rurale atrag atenția ele însele ca obiecte abstracte și devin primordiale în percepție față de substratul teoretic refugiat undeva în nedefinit. Dimpotrivă, expunerea obiectelor minimaliste sau readymade este în măsură să se retragă ele însele din fața conceptului și să îi lase locul în genetica percepției artistice.

Fără să fi contribuit cu nimic nici măcar la geneza termenului ei au pretenția de a-l atrage în zona propriilor viziuni perimate la fel cum din când în când au și aere de artiști protestatari față de sistemul

comunist la umbra căruia s-au cocoțat pe funcțiile călduțe de profesori pe la universitate.

Pe de altă parte e bizar să vorbesc ca teoretician despre arta teoretică ținând cont că am avut o perioadă ce câțiva ani buni în care am practicat-o ca artist, perioadă care până acum reprezintă cea mai originală parte a activității mele artistice.

Clasificarea multiaxială a obiectului de artă

Există două criterii de clasificare a artei. Primul este cel al tehnicii și mediului de expresie vizuală. Celălalt este cel al relației artist-obiect-sens-spectator. Primul criteriu este mai ușor de înțeles dar și mai nespecific și mai puțin folositor pentru o clasificare a fenomenului artei în general. De exemplu numele de „arta video” sau „film” care descrie efectiv tehnica poate cuprinde în sine inclusiv manifestări discentrice cât consumiste. Există film de Hollywood cât și film de câteva minute fără celebrele etape introducereintrigădesfășurarea acțiunii și deznodământ”. Film este și unul și altul, ambele se filmează cu camere de luat vederi însă relația artist-obiect-sens-spectator este esențialmente diferită. Fără a exclude total clasificarea cu ajutorul tehnicii sau mijloacelor de expresie vizuală eu am preferat însă celălalt criteriu tocmai pentru că este mai util și mai exact. Logica însă nu a exclus posibilitatea clasificării după mai multe criterii. Dacă ne ajută la comunicare orice criteriu poate fi bun. Însă dacă creează unele confuzii atunci e nevoie și de alte criterii.

Dacă până astăzi fiecare dintre noi clasificam o lucrare în funcție artistul care a făcut-o și de perioada pe care un teoretician sau altul a stabilit-o pentru el, clasificarea pe care o propun aici nu este interesată de așa ceva. Clasificarea se face nu în funcție de prejudecățile unui teoretician acceptate apoi de întreaga comunitate de curatori și muzeografi ci în funcție obiectul de artă în sine cu care luăm contact. Criteriile sunt oferite spre folosință oricui. Chiar dacă cele oferite aici nu ar fi acceptate și s-ar înlocui cu altele totuși faptul că procesul de clasificare nu se mai face prin prisma unui teoretician sau altul ci prin prisma propriei analize a obiectului poate stârpi o bună măsură din snobismul artei contemporane. Așadar clasificarea devine o muncă de interpretare mai ales atunci când o anumită lucrare poate fi clasificată multiaxial.

Odată cu clarificarea criteriilor de încadrare a diferitelor mișcări și manifestări artistice există și pericolul aspectului birocratist. S-ar

putea părea cam ciudat ca încadrarea într-un curent să se facă mecanic, steril asemenea roboților care recunosc un obiect sau altul și îl selectează astfel. Și totuși influența acestui tip de industrialism nesentimental s-a făcut inclusiv în arta abstractă ce a vrut să scape de emoționalitatea barocă. Apoi cred că publicul va vedea cu ochi buni o astfel de explicitare a artei inclusiv pe limbajul său de necunoscător și va percepe pozitiv eliminarea acestei barierecturaliste în a înțelege arta. Cu riscul de a transforma vreun ministru secretar de stat într-un critic de artă trebuie să arăt acest tabel cu criterii de clasificare pentru claritatea și simplificarea ideilor de până acum.

În momentul când luăm contact cu o lucrare de artă vizuală trebuie parcurse câteva etape ale analizei prin punerea următoarelor întrebări:

1. Materialul lucrării este	— Preluat direct din natură
2. Ceea ce contează mai mult la lucrare este	— Prelucrat, fabricat industrial — Obiectul tridimensional — Imaginea plasată pe un suport suprafețe — Ambele sunt egale sau ambele sunt importantă — Conceptul, ideea sugerată — Nici imaginea nici obiectul ambele sunt secundare textului
3. tehnica imaginii este realizată pe	— Suport tradițional — Suport electronic — Alte suporturi
5 din punct de vedere vizual	— Figurativă

lucrarea este	
	— Abstractă
	— Figutrativ-abstractă
6. Din punct de vedere strict formal imaginea/obiectul și titlul	— Concordă total
	— Concordă parțial
	— Nu concordă
7 Există informații suplimentare despre lucrare (text scris) care îi schimbă percepția?	

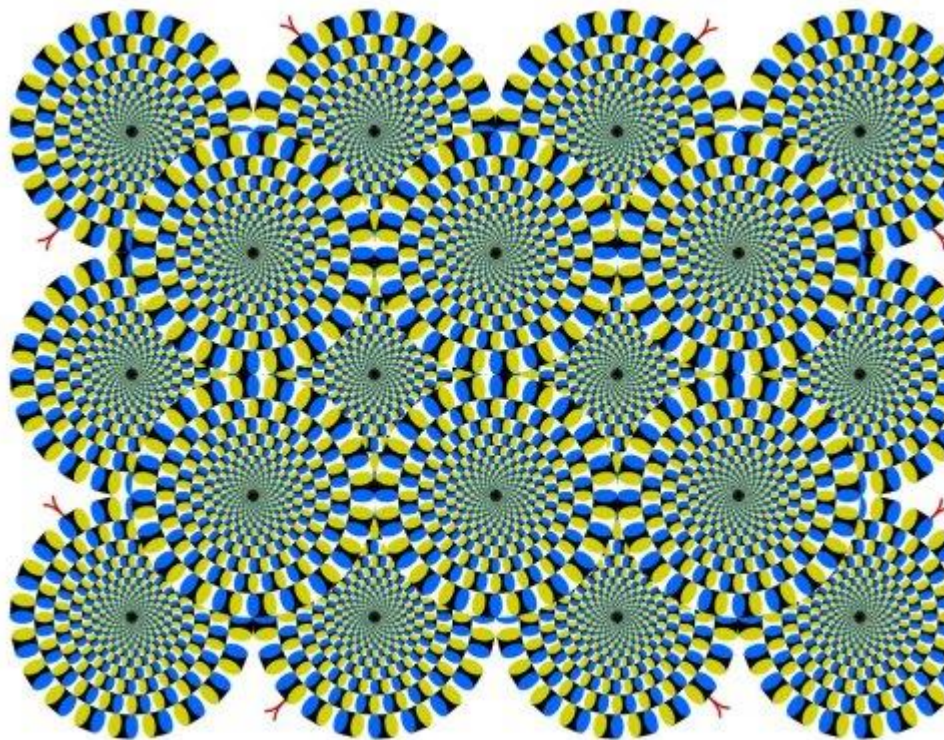
Tabel de clasificare a artei

Niciun curent nu se reduce la a se prezenta obiectului în sine. Orice imagine sau formă conlucrează cu formele exterioare, cu pereții galeriei, cu vizitatorii sau cu mediul ambiant într-o sinteză generală. Rama tabloului clasic nu contribuia doar la iluzia de perspectivă, adâncime și mărire a spațiului de locuit ci avea și rol de suport decorativ pentru imaginea pictată.

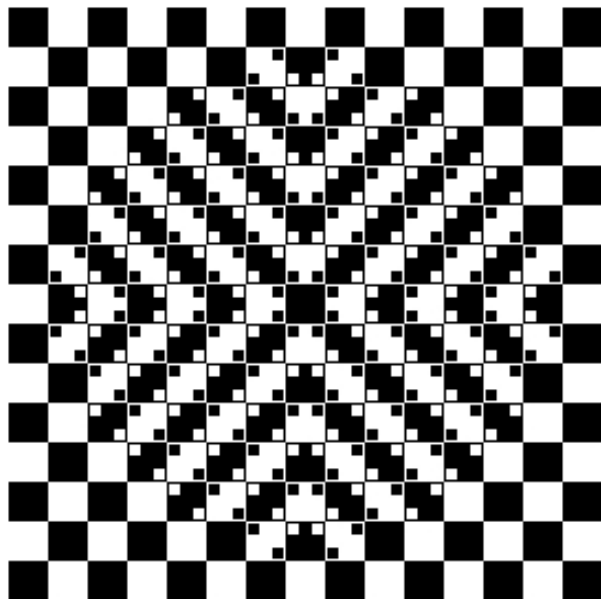
Cea mai de succes formă de artă, cinematografia de gen Hollywood presupune o combinație aproape sufocantă de literatură

(tema filmului), pictură (folosirea unor cadre cormatice), design vestimentar, obiectual, facial etc

Alteori pictura se poate îmbina foarte coerent cu obiectul sau chiar cu sculptura. A picta formele sculpturale este o practică antică. În aceeași măsură a picta obiecte ready made sau chiar a da o formă neobișnuită suportului pe care se pictează așa cum s-a făcut prin anii 1970 este un exemplu foarte clar de combinație între obiect și pictură. Deși forma obiectului poate fi înscrisă în abstracționism pictura de pe el ar putea sta la expresionism.

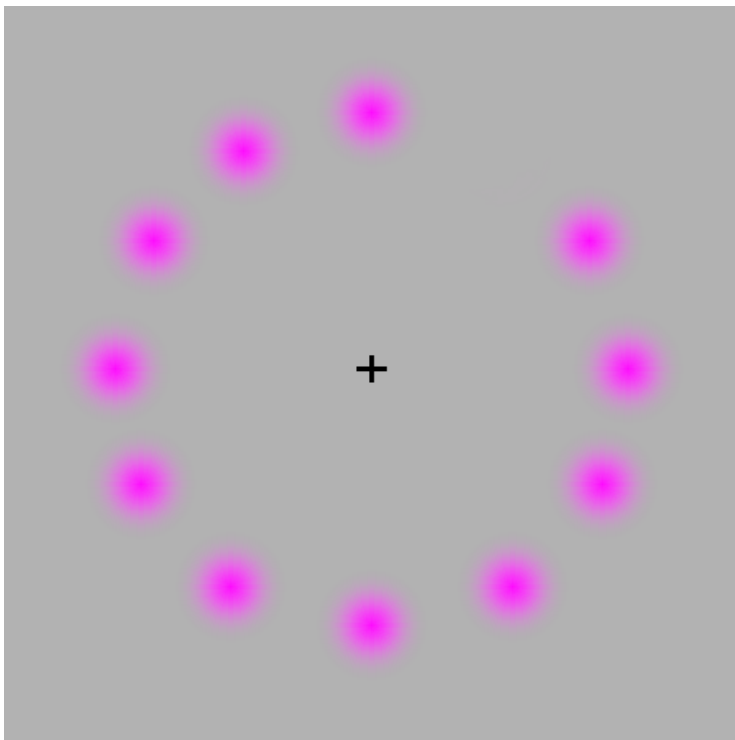


Primul lucru pe care îl observăm la imaginea de mai sus este faptul că cercurile pe care nu ne focalizăm cu privirea par că se rotesc. dar cun nu este o lucrare de artă cinetică și totul se întâmplă la nivelul percepției noastre senzoriale ea este mai întâi clasificată în zona iluziilor optice. Apoi ea poate fi clasificată și în Op Art pentru simplul fapt că fiecare cerc pare pus sub o lupă imaginară care îi adâncește centrul.



O astfel de imagine este atât artă op cât și iluzie grafică. Ea este mai întâi iluzie grafică pentru că produce ochiului nostru iluzia că liniile din centrul imaginii nu ar fi drepte ci curbe. În acest moment imaginea devine op și o înțelegem ca și când ar fi rezultatul unei lentile ce îi dă formă de sferă.

Lucrarea din acest link e cumva la limita abstracționismului dinamic și a artei cinetice pe suport digital. Se înscrie în abstracționism pentru că prezintă forme abstracte, se înscrie în abstracționismul dinamic deoarece este dinamică. De asemenea punctul de interes care apare ca urmare a mișcării cursorilor ar putea fi interpretat ca un posibil centru de interes de factură clasică. Dar iese din abstracționism deoarece nu folosește vreo metafizică sau altceva ci o formă discentrică, lipsită de centrul de interes.



Iată o îmbinare între iluzie optică și abstraționism dinamic. Cu ajutorul iluziei perceptive care crează un punct mai deschis ce pare că se rotește vom avea o mișcare rotativă ce poate fi inclusă în minimalism datorită mișcării sale lipsite de neprevăzut.



Luciano Fabro

Poate fi interpretată ca body art pentru că este recognoscibilă forma piciorului. De asemenea poate fi interpretată și ca o realism discentric deoarece reprezintă la scară redusă peninsula italică. Dar pentru că nu toată lumea de pe pământ cunoaște forma peninsulei italice o astfel de lucrare poate fi inclusă și la abstracționism.



Lucrarea de mai sus, ca mai toate lucrările lui Christo pot fi interpretate ca o combinație între Land art și instalație. Ea este pe de o parte Land art pentru că folosește spațiul ambiental ca material integrant al lucrării și este instalație pentru că se adaugă și elemente industriale pe post de ready made.

Cuprinul întregii cărți

Următoarea parte

CONTRADICȚIILE, ILUZIILE ȘI VIRTUȚILE
POSTMODERNISMULUI

(Ediția a II-a revizuită și adăugată)

Partea a III-a

Gabriel Baldovin

e2001 – 2006

vezi partea I

vezi partea a II-a

partea a III-a

PROBLEMATICA TEORIILOR POSTMODERNISTE

CRITICA TEORIILOR POSTMODERNISTE

Postmodernismul ca afacere politică globală

O sumară introducere a multitudinii de viziuni asupra
conceptului de postmodernism

Dilema ateism-credință în filosofii postmoderniste

Critica pretenției de nouă eră a așa-numitului postmodernism

Alte contradicții ale postmodernismului

Probleme de autodefinire (ironică) a postmodernismului

Postmodernismul în viziune ecologică și multiculturală

Postmodernism sau nextmodernism

În ce mod ar putea fi folosit totuși termenul de postmodernism

SCURTE ASERȚIUNI DE VIITOROLOGIE ARTISTICĂ

Neajunsuri perceptive cu privire la rolul artei

Individualismul ca scop al artei

Alte probleme ale postmodernismului, dar și perspective

Concret, la ce ne putem aștepta în viitor

PROBLEMATICA TEORIILOR POSTMODERNISTE

Această lucrare a pornit de la câteva secțiuni din acest capitol care s-au dorit a constitui inițial un eseu și pe care apoi le-am dezvoltat pentru-a le susține mai amănunțit. Acest capitol își propune analiza

directă a teoriilor postmoderiste. Întregul demers al capitolelor anterioare îl vizează tocmai pe acesta. Dar dacă până acum acest lucru a fost doar sugerat în treacăt, acum acest lucru se va face în amănunt.

CRITICA TEORIILOR POSTMODERNISTE

Acest subcapitol va concentra analiza pe larg asupra modului de apariție, justificare și posibilitate de izbândă a acestui fenomen. Voi arăta condiționările interdisciplinare care au condus la ceea ce se numește astăzi postmodernism, câștigurile ce s-au realizat astfel și posibilitatea de a le duce mai departe dar și incompatibilitățile acestei situații. Acest subcapitol probabil că ar fi fost mult mai scurt dacă aș fi avut în minte încă de la început ideea celor 3 categorii estetice prezentate mai sus și nu pe cea a celor 6 din prima ediție. În acest caz cel mai simplu argument ar fi acela că artafigurativ-concentrică, ce abstract compozițională și cea discentrică au existat și în epocile tradiționale și în modernitate; valorile pe care pe care unele teorii postmoderniste le dau ca proprii acestuia sunt valori ale artei în genere. Prin urmare nu mai este nevoie de un alt nume deoarece este acela de artă în general pentru ceea ce aceste teorii au în vedere.

Postmodernismul ca afacere politică globală

Înainte de a arăta inadvertențele logice ale postmodernismului așa cum le-am scris încă din prima ediție a acestei lucrări am să fac câteva precizări de natură politică pe care le-a descoperit ulterior și care ne vor ajuta mai bine să înțelegem demersul unei astfel de ofensive teoretice care a atins apogeul în anii 1980. Trebuie spus că postmodernismul a fost față de expresionismul abstract american cam la fel ce însemna arta oficială în Germania nazistă față de fenomene de tip Bauhaus, abstracționism sau expresionism. Societatea de consum nu vedea cu ochi buni spiritul profund depresiv al expresionismul abstract. Jovialitatea postmodernismului e mult mai productivă și astfel că s-au creat bazele pentru susținerea ei.

Îleșind de sub presiunile cotidiene aduse asupra omului de rând artistul devine discentric prin natura sa. Numai o sete uriașă de bogăție și de statut social înalt îl poate face să își păstreze la idealurile clasice în care omul de rând încă crede. Dar mulți artiști nu au fost neapărat interesați de așa ceva și astfel ei și-au pierdut orice fel de apetență față de valorile clasice centrate în jurul fenomenului războiului. Artistul discentric și-a depășit epoca dar și-a depășit-o mult prea mult și astfel s-a trezit în situația lipsei unui public care să îl

sustină materialicește. Față de succesul artistului vedetă a consumismului artistul discentric este un marginal, un necunoscut. Succesul la public e ceva rar, aproape accidental. Pe el nu îl deranjează neapărat asta însă poate deveni ușor victimă a abuzurilor sociale și asta se poate regăsi direct în arta sa. Un Jackson Pollock sau un Basquiat mai târziu parcă vorbesc despre o societate sălbatică căreia i-au căzut fiecare dintre ei victimă. Depresia și actele bizare ale artiștilor gestualiști și expresioniști în general sunt lucruri pe care societatea corporatistă nu le poate înghiți prea ușor. Ea are nevoie să convertească depresia omului simplu în produs finit, în muncă și profit. Omul contemporan îndobitocit de cultura consumistă e un om căruia îi e rușine de depresia lui la fel cum omului clasic îi era rușine de sexualitate.

Nevoia de a contracara „expresionismul abstract” unde artiștii păreau că iau aceeași soartă ca a expresioniștilor germani se impunea tocmai din teama „democrației” de a nu fi percepută la fel ca și nazismul care și-a făcut un titlu de glorie pentru faptul că a condamnat arta modernă. Față de nazism „democrația” nu mai folosește forța brută ci manipularea iar un astfel de curent împotriva abstracționismului a fost susținut și încă este susținut de instituțiile culturale abilitate. Așa cum comunismul a investit în „realismul socialist” și „democrația” a investit în postmodernism.

Din acest motiv sistemul s-a simțit nevoit să intervină și să șteargă astfel de urme prin îndulcirea vieții artiștilor odată cu fenomenul burselor și rezidențelor dar și prin încurajarea și revigorarea tradiției care să camufleze astfel eventualele strigăte de disperare ale artiștilor discentrici. Când s-a lansat pe piața culturală postmodernismul a vrut să camufleze tocmai acest tip de depresie în favoarea unui fel de baroc consumist care să scoată în evidență bucuria de a trăi, chiar dacă era artificială.

Din punctul meu de vedere ceea ce s-a numit postmodernism este un efect al acestei implicări a statului în promovarea artiștilor, în atragerea lor către mașinăria de promovare într-o așa-numită „piață liberă” pe care, chipurile publicul ar decide-o. Statutul acestei discentrizări culturale arata de fapt o discretă intervenție subtilă dar decisă a statului semitotalitar contemporan pentru a-și salva imaginea de stat „democratic”.

Postmodernismul ca renunțare la înrâncenarea futuristă de a

revoluționa lumea este un rezultat direct al implicării statului în lumea artei. Cel mai damnat expresionist devine ironico-flegmatic după ce statul îi oferă jucăriile uni trai decent. Crearea de burse speciale și joburi ușoare în interiorul instituțiilor care să îi protejeze pe artiști a fost o decizie care a schimbat fața artei contemporane. Romantismul revoluționar al futurismului are mare legătură cu lipsa acestor jucării. Statul semitotalitar contemporan însă a învățat lecția nazismului căruia cultura i-a făcut o imagine diabolică ce i-a grăbit astfel sfârșitul. Arta e doar unul dintre domenii pe care statul a încercat să le manipuleze și să le țină cocul mic.

Postmodernismul trebuia inventat tocmai pentru a camufla aceste manifestări de dizidență extremă. Am simțit mereu că postmodernismul este o afacere de PR. Cele mai plătite joburi din lume sunt acelea care conving sclavul contemporan că e fericit sau care îi alină iluzoriu suferința cu reflexe artistice perimate dar adaptate la lumea contemporană.

Sistemul a făcut tot ce a putut pentru a ridiculiza artistul futurist modern și pentru a face din artistul contemporan un funcționar public. Lui i se creează o lume ca și pentru copiii de grădiniță ce trebuie feriți de intemperii vieții doar doar n-o vedea mizeria spirituală pe care sistemul o provoacă omului de rând. Firește, artistul postmodern a acceptat o astfel de prostituție și a început să creeze orice, nou combinat cu vechi fără noimă, orice pentru a camufla pe cei care au încă o viziune așa-numit utopică despre o lume mai bună.

Parcă și văd o ședință inconștientă a vreunui consilier sau vreunui secretar din stat care strigă cât îl țin rărunchii la teoreticienii așezați în cerc la o masă ovală: „Nu mă interesează cum îl faceți, nu mă interesează ce băgați în el dar creați dracului postmodernismul acesta cât mai repede și înveseliți oamenii că au intrat în letargie”. Rezultatul a fost o struțocămilă. Toată lumea a auzit termenul și toată lumea i-a dat sens relativ la propria previziune relativ la evoluția artei. În continuare voi face o scurtă introducere a unor astfel de viziuni, care mai de care mai ciudată și mai contradictorie pentru care să le analizez mai în detaliu pe majoritatea dintre ele.

Postmodernismul și Hollywoodul – iată două imense mașinării care abat atenția de la disperarea sclavului contemporan. În primul caz statul se implică direct prin oferirea de joburi artificiale, lipsite de stres care să îndulcească viața artistului și teoreticianului, să îl izoleze

de realitatea sclavului și să îl facă să se minuneze de frumusețea vieții. Subvențiile oferite pentru crearea de maculatură postmodernistă sau pentru spațiile de expoziție pe care nu le vizitează nimeni sunt mici intervenții în „piața liberă” de artă pe care sistemul le face începând de la manipularea imaginii politicianilor înșiși.

Pe de altă parte Hollywood-ul nu are nevoie de atâtea zbateri teoretice, ci de crearea unor dovezi palpabile că ceea ce spune sistemul despre fericire este adevărat. Dacă la producerea unui film de mare succes va cotiza și statul pentru a-și injecta în conținutul storyboardului idei care justifică intervenția militară în diferite spații ai mult sau mai puțin strategice atunci pute avea o imagine asupra intervenționismului cultural de care a avut parte arta discentrică în particular și teoriile despre așa-numitul postmodernism în general.

O sumară introducere a multitudinii de viziuni asupra conceptului de postmodernism

Așadar a existat o nevoie acută de postmodernism. Cert este că odată ce a fost aruncat pe piață termenul fiecare a interpretat acest postmodernism în mod propriu în funcție de cum se raportează individual la cultură. Viziunile filosofice rămase pa la nivelul lui Hegel au impresia că modernitatea începe de la renaștere iar postmodernismul ar fi arta secolului al 20-lea. Viziunile culturale mai noi îl văd ca arta făcută după anii 1960. Dar și aici apar diferențe de formare artistică.

Există teoreticieni care nu a văzut cu ochi buni arta postdadaistă în general, adică aceea care cuprinde atât arta abstract-compozițională dar și pe cea discentrică. Ei au rămas nostalgici față de perioada de aur a impresionismului iar revenirea viziunii figurative după cea abstractă a venit ca o ușurare și a fost interpretată ca postmodernism, adică drept întoarcere a artei ca a fiului rătăcitor după perioada de erezie. Consumismul însuși a fost interpretat ca postmodernism de unii dintre acești „teoreticieni”. Ba chiar mai mult decât atât sunt unii care au crescut cu cultura Hollywood care consideră arta de până la Picasso ca precursora a consumismului actual. Pentru ei postmodernismul nu este o întoarcere la „epoca de aur” ci chiar continuarea ei în proucțiile consumiste (...!!!). Pentru cel crescut în lumea showbusinessului postmodernismul este consumismul de după anii 1970 când în loc de filme educative cu personaje legendare au apărut și filme un pic mai libere cu personaje de pe stradă. În gura unor astfel de cronicari de

mass-media postmodernismul atestă o anumită prețiozitate culturală și s-ar traduce cumva prin ceea ce de obicei se cheamă „ultimul răcnet”. Evident, într-o astfel de viziune și viziunea postmodernismului ca „suspiciune față de metanarațiuni” există o prăpastie uriașă.

Teoreticienii elitiști și profesioniștii ai artei contemporane l-au folosit însă cu sensul pe care eu îl folosesc pentru „arta discentrică”, adică începând de la dadaism și până în zilele noastre. Evident că ei au văzut diferența de atitudine a artistului discentric față de cel abstract pe care l-au numit modernist. Dar chiar și aici există diferențe absolut ireconciliabile de definire. Pentru unii postmodernismul este însuși spiritul pop art cu ironia lui duplicitară și cu scăpările sale consumiste. Pentru alții postmodernismul este arta ermetică a lui Beuys, greu de înțeles de publicul larg deși el folosește obiectele familiare ale culturii de masă. Dar arta lui Beuys își are rădăcinile pe undeva pe la dadaism, adică exact spiritului din care provine inclusiv gestualismul pe care sistemul a vrut să îl camufleze discret. În acest caz ciudățenia e dată de faptul că „spiritul postmodern” din care face parte însuși dadaismul apare înainte de a se fi consolidat suficient însuși „modernismul” (arta abstract-compozițională). Firește, termeni ca modern sau postmodern sunt termeni provizorii și nedescriptivi și de aceea eu am încercat să îi evit pe cât posibil.

Dilema ateism-credință în filosofii postmoderniste

Faptul că așa-numitul postmodernism se află într-o continuă dezbatere continuă cam de 20 de ani pune serioase semne de întrebare. Atunci când acesta implică cu sine ecouri și controverse el face să atragă atenția, căci lumea occidentală s-a obișnuit cu valorile care sunt date, paradoxal, de contestarea lor. Paradoxal este că aceste dezbateri nu s-au terminat nici astăzi și există teoreticieni și oameni de cultură profesioniști care se plasează de o parte sau de alta a graniței fără să știe concret dacă vreuna a învins. Ciudățenia mai este dată și de timpul lung pe care se desfășoară o astfel de luptă. Impresionismul a fost primul curent clar al artei abstract-compozițională care a șocat fără precedent cultura într-un mod în care această categorie de curente o va face în mod constant. Dar nici măcar el nu a avut nevoie de atât timp pentru a se impune între profesioniști. Firește, ies din calcul aici erudiții artei figurative înaintați în vârstă care nu puteau să mai digere noul curent și pentru care el a rămas o impostură. Oricum, numărul lor este relativ mic. Însă în cazul așa-numitului

postmodernism există un număr mare de teoreticieni aflați în deplinătatea forței lor care încă dezbat. Unii sunt moderniști, alții postmoderniști, se spune. Primii îi consideră pe ceilalți fie imuni ai modernității fie niște superficiali. Ceilalți consideră că așa-numitul postmodernism înseamnă tocmai această stare eterogenă.

Se vorbește despre o stare de spirit postmodernistă, stare care pretinde că ar fi ceva asemănător cu starea de foame sau de somn. Definirea ei diferă însă foarte mult de la teoretician la teoretician. De aceea mai degrabă se vorbește despre interpretarea așa-numitului postmodernism decât despre definirea lui relativ la cum au fost definite celelalte curente ale artei abstract-compoziționale. Dar și mai ciudată este lipsa de concordanță temporală dar și intrinsecă a manifestărilor sale presupuse în domenii diferite, cum ar fi dreptul, filosofia sau politica. Despre așa-numitul postmodernism s-a vorbit obsesiv în filosofie după lucrarea lui Jean-François Lyotard „Condiția postmodernă” deși acesta, ca eclectism, apăruse cu mult înainte.

Se spune că primul postmodern ar fi fost Nietzsche cu celebra sa maximă „Dumnezeu a murit”. De aici ar rezulta totuși că filosofia ar fi fost aceea care i-ar fi dat tonul cu mai bine de un secol în urmă. Și totuși, cel puțin în artele vizuale, tocmai atunci se naștea modernismul. Să fie lupta dintre modernism și așa-numitul postmodernism de fapt o condiție a modernității însăși prin contemporaneitatea, prin consecutivitatea acestor categorii estetice, la fel cum aceeași luptă este văzută de teoreticienii postmoderniști ca o condiție a postmodernității? Eu cred că da. Lipsa de „încredere în metanarațiuni”, în adevărurile unice, a fost imboldul structurării ultimului mileniu în istorie. Conflictul dintre Van Gogh și Gauguin a fost foarte repede uitat în favoarea acceptării diversității celui alt, chiar și în modernitatea cea mai extremistă (din artele vizuale). Futurismul cu intoleranța lui este o excepție aici, excepție datorată programului și nu concretului care s-a dovedit a fi tot un altceva provenit din altceva.

Dar dacă Nietzsche a fost postmodernist unde ar fi modernitatea însăși în domeniul filosofiei? Să fie Kant, Hegel, Schopenhauer? Primul ar putea fi luat drept modernist la fel ca Hume cu apriorismul care dărmă metafizica clasică dar etica lui tot clasică rămâne. Apoi neîncrederea în metanarațiuni vine chiar din critica rațiunii pure. Hegel este un clasic deghizat în modern, unul care reface subtil vechea metafizică, la fel și Schopenhauer. Dar, pe de altă parte,

este drept că Hegel imaginează un univers al lipsei principiului noncontradicției care este un univers paralel la fel ca și alte cele deschise de scriitorii postmoderniști. Nu cumva ne trezim că, după ce a întemeiat o primă catastrofă (marxismul), Hegel o poate întemeia și pe cea de-a doua, postmodernismul? Se pune întrebarea dacă nu cumva numele de bust (ing) modernism este mai bun. De altfel „reinterpretările” abundă. Dar nu este nevoie de nicio reinterpretare. Hegel arată involuntar eșecul discursului filosofiei clasice, la fel cum o face și Kant. Așa-numitul postmodernism cu neîncrederea sa în universal este același lucru. Dar, după cum voi arăta, sămânța ateismului este mult mai veche decât cred adepții așa-numitului postmodernism iar modernismul însuși și chiar tradiționalismul este bântuit de această dilemă.

Așa-numitul postmodernism este modernism înțeles altfel iar modernismul este artă figurativ-concentrică, abstract-compozițională și discentrică deopotrivă. Tradiționalismul pozează fățarnic de multe ori în religios absolut iar modernismul pozează fățarnic de multe ori în ateu absolut. Numai că mințile adepților lor se încurcă teribil atunci când se găsește un tradiționalist ateu sau un (post) modernist religios. Cum ar mai putea exista certitudine tradiționalistă sau anulare (post) modernă a metafizicului în aceste condiții? Tradiționalismul se teme să recunoască ateismul făcând apel la tot ceea ce este știință pentru a întemeia conceptul de „divinitate”, fiindu-i teamă de psihologie, care poate să îl demaște. Însă (post) modernismul se dorește a fi lipsit de divinitate ca posibilitate de stabilire a unei ierarhii (ontologice) dar totuși nu se poate detașa de ea. Nu există diferență principală între arta figurativ-concentrică și așa-numitul (post) modernism. Primului îi este teamă de diversitate tocmai pentru că ar putea zdruncina sistemul căruia îi simte dureros vibrațiile iar celălalt își caută peste tot divinitatea în ateismul său, după cum spune Eliade. Căci pretenția aceasta de a întemeia o nouă eră, cea a așa-numitului postmodernism, seamănă foarte tare cu cea a lui Hitler în nevoia sa de a face al treilea imperiu, a comandantului unic și invincibil, după modelul tradiționalist.

Între arta figurativ-concentrică și așa-numitul postmodernism există doar o deosebire de semn: primul se dorește a fi numai credincios dar se trezește din când în când ispitit de ateism. Cu celălalt se întâmplă exact invers. Doza de ateism și credința se păstrează cam

la fel. Dimpotrivă modernismul se suprapune mult mai bine peste acest patern și tocmai de aceea așa-numitul postmodernism este tot un modernism adică nextmodernism. Nevoia aceasta de a scăpa de această dilemă nu se rezolvă doar prin prefixul „post”. Răspunsul se află în altă parte. Nu este locul aici de discutat despre asta.

Trebuie spus că în artele vizuale tot ceea ce este modern, adică tot ceea ce precede anii eclectismului din arhitectură nu suferă de aceea manie tradiționalistă a metanarațiunii. A pune arhitectura Bauhaus pe același plan cu concepțiile marxismului sau ale metafizicii este greșit. Această punctare a neîncrederii în metanarațiune vine de pe tărâm filosofic în principal și vizează ruperea de marxism și de structuralism, ambele fiind marile metanarațiuni filosofice ale secolului al XX-lea. Însă, așa cum se întâmplă de cele mai multe ori, arta a avut drumul ei, nebunia ei proprie, diferită de curentele filosofice. Deja zgârie-norii americani vor fi devenit simboluri ale puterii financiare și ale capitalismului cu doza de iluzionism economic al acesteia dar aici este doar un accident. Minimalismul, care derivă și din Bauhaus, neagă orice fel de narațiune nu doar metanarațiunea. Dacă există un program revoluționar ca acela al futurismului, el însuși se înfundă în propriile capcane dorindu-și să fie la rândul-i călcat în picioare.

Obsedanta sintagmă a „neîncrederii în fața metanarațiunilor”, ca definitorie pentru postmodernism este o realitate care ține de această trecere a umanității către luciditatea științifică de la gândirea religioasă. Posibilitatea de control a realității îi dă omului sentimentul de nesiguranță și superioritate în același timp. De aceea el nu mai are nevoie de metanarațiuni pentru a-și compensa teama de moarte sau sentimentul pierderii timpului și cel al plictiselii. Religia pierde și ea teren tocmai datorită acestei stări de fapt. Numai că acest sentiment de suspiciune este mult mai vechi decât presupusul postmodernism. Îndrăznesc să cred că principii și oameni investiți cu putere au trăit acest gen de suspiciune chiar din antichitate. Să nu uităm că un Socrate a fost acuzat că nu crede în zei, iar un Platon disprețuia artiștii pentru că nu spun adevărul.

Nietzsche a fost declarat postmodern în condițiile în care modernitatea este o perioadă care nu se acordă de la autor la autor sau de la domeniu la domeniu. Nu aș vrea să îi fac pe Socrate sau Platon drept primii suspicioși, mai ales că metanarațiunile vor continua și de aici înainte, chiar dacă nu atât de des ca exploziile lor. Este mai ușor să

dărâmi decât să construiești. Pe de altă parte futurismul și Bauhaus se dovedesc a fi de fapt la fel de suspicioase. Pe lângă tendințele de creare a unei arte mari, Bauhaus a comportat tendințe opuse la fel de puternice, respectiv acelea de creare ale unui soi de minimalism geometric în arhitectură. Acest refuz semantic poate fi înțeles ca suspiciune metanarativă. Și-o fi propus el futurismul o mare revoluție dar acest lucru era la modă atunci. Apoi, chiar dacă era megalomană, opera futuriștilor nu are acea unitate metanarativă a discursului plastic ci mai degrabă o despicare a sa în bucățile despre care vorbesc teoreticienii așa-numitului postmodernism.

Critica pretenției ambivalente de nouă eră a așa-numitului postmodernism

Pus în situația de a identifica așa-numitul postmodernism în artele vizuale, după cum am spus unii autori și teoreticieni lui se opresc la pop art. Însă și aici se poate vedea un fel de inapetență pentru înțelegerea fenomenului modernist. Aceasta poate că este reciprocă relativ la inapetența multor artiști vizuali pentru literatură. Acest fapt atestă ideea că așa-numitul postmodernism este axat exact pe literatură și arhitectură iar teoreticienii lui se învârt în jurul acestora. Chiar dacă artele vizuale au făcut un efort de ajustare a practicii artistice la conținuturile teoretice postmoderniste la fel cum futurismul făcea cu privire la programul său care nu avea inițial corespondent practic totuși pop art rămâne din principiu curentul cel mai apropiat de teoriile postmoderniste. Acesta are deschidere către mase dar și mesaj elitist, are eclectism dar și descentralizare. Problema este că pop art se va desprinde efectiv din statutul său modernist și va întări rândurile consumismului renunțând la acel mesaj mai mult sau mai puțin ironic al artiștilor pop americani. Consumismul este un manierism al modernismului pop. Se va reface însăși centralismul figurativ-concentric și abstract-compozițional iar Hollywood este acest centru. Situația a apărut exact după consumarea momentului artei pop, adică la sfârșitul anilor 1970. Apoi alte curente au apărut pe scenă. Unul dintre ele pare să fie cel mai îndepărtat de teoriile postmoderniste, respectiv neoexpresionismul german al anilor 1980.

Se pare că argumentul postmodernist a fost întors cu semnul schimbat la fel cum Kant făcea cu apriorismul lui Hume în epistemologie, sau cum Dostoievski făcea cu criticismul lui Kant în etică; dacă așa-numitul postmodernism în artele vizuale reprezentat

de pop art a fost un fel de post-expresionism (abstract) văzut ca un soi de nucleu prin excelență al Artă abstract-compozițională, cum se poate explica apariția primului? Se poate într-adevăr spune că așa-numitul postmodernism (aici pop art) se distanțează de arta abstract-compozițională și cea discetrică (expresionism abstract, dadaism etc.) la fel cum ea a făcut-o la timpul lui față de arta figurativă și kitsch, adică pe baza lipsei de înțelegere a celor „depășite”. Dar cum se poate explica reînvierea expresionistă? Poate oare așa-numitul postmodernism să își apropieze un altfel de curent și să se folosească de porțița preluării modernității (porțiță ea însăși contradictorie) pentru a anula posibilitatea de „moarte a postmodernismului” în artele vizuale odată cu „moartea” artei pop?

Însă paradoxul este că în literatură și arhitectură așa-numitul postmodernism s-a instalat exact după ce pop art s-a manifestat în artele vizuale. Nu cumva acest pretins postmodernism este un soi de moment pop al arhitecturii și literaturii. Căci, începând de la impresionism în cazul arhitecturii și cu unele excepții în cazul literaturii, artele vizuale au fost efectiv avangarde ale acestora. Suprarealismul, acolo unde literatura a dat tonul cu adevărat, este în artele vizuale un curent destul de izolat totuși (ținând cont că dadaismul nu a apărut prima dată la Cabaretul Voltaire, ci la New York prin M. Duchamp). Dar chiar și așa, privind retrospectiv, primele semne de suprarealism (nu realism magic și mitologic) apar tot în artele vizuale mai curând decât în literatură. Aici el a apărut în special datorită psihanalizei.

Nu vreau să inferiorizez arhitectura și literatura, iar acest studiu arată faptul că sunt adeptul unei axiologii estetice deschise. Dar, prin faptul că acestea două sunt legate strâns de public, ceea ce le face să nu se dezvolte liber, intrinsec ci relativ la schimbările pieței, ele au de pierdut în privința libertății de dezvoltare. Literatura, în special proza, este centrul prin excelență al așa-numitului postmodernism. Oricum ea este tipică pentru discursul eclectic și sintetic. Apoi arhitectura nu poate în niciun fel abandona cadrul artistic. Ea este o artă aplicată, un design al construcțiilor de dimensiuni mari. Cadrul este însăși funcția utilitară a sa. Nu se poate face abstracție de el. Este posibil să se facă o casă cu pereții strâmbi sau una care mimează direct pământul sau jungla dar arhitectura totuși nu poate fi discentrică la fel ca orice altă artă aplicată. Tocmai din această cauză aceste arte sunt servitoare nu

au dramatismul, caracterul subversiv și conținutul filosofic al discentrismului. Ele pot împrumuta din curente considerate experimentaliste dar această transfuzie se va fi petrecut în momentul în care aceste curente vor fi devenit fenomene asimilate ca artă cu rezonanță la mase, ieșind din zona discentrică și intrând în zona comercial consumistă. Aceste schimburi sunt efectele acestui gen de asimilare. Deci, din principiu arhitectura nu poate fi postmodernistă, în sensul de „depășire a avangardei” deoarece ea nu poate fi discentrică și deci niciodată pe deplin discentrică.

Pe de altă parte literatura în proză nu are posibilitățile discentriste pe care le are jocul cu realitatea din happening. Ea are doar posibilitatea să descrie astfel de acțiuni ceea ce este cam un fel omologie cu realitatea dar și un fel de scărpinare la ureche cu mâna opusă a happeningului ca poezie obiectuală. Prin urmare recursul la genul polițist, de dragoste, etc., este un mod de a fi al prozei ca artă a descrierii. Fie că descrie realități psihice sau extrapsihice, concrete sau posibile, literatura nu se poate desprinde de realitate. Un dadaism nu este posibil aici decât o singură dată. Nu se poate scrie la întâmplare la infinit. Astfel de lucrări ar fi una și aceeași. Apoi, proza se scrie doar în cărți. Nu se poate renunța la cadru. Poezia se poate scrie oriunde (exceptând cazul în care este prea lungă) însă proza are nevoie de zeci și sute de pagini ce trebuie numerotate și în jurul cărora există o întreagă industrie. Se pierde astfel individualismul libertății de creație.

Arta pop a fost inaugurată încă din anii 1940 – 1950 de către englezul Richard Hamilton. În acest caz ar trebui urcat cu postmodernismul până la această dată. Se ajunge astfel paradoxal la situația în care așa-numitul postmodernism va trebui să fie recunoscut ca luând naștere atunci adică înainte ca expresionismul abstract american să se fi consumat. Ori acesta din urmă, cu toate elementele sale abstracte, este totuși un reper capital al artei discentrice. Se ajunge astfel la situația absurdă în care așa-numitul postmodernism ar trebui să fie recunoscut ca apărut înaintea consumării efective a modernismului în care arta discentrică este un reper cert. Absurditatea vine doar din interiorul concepțiilor postmoderniste care îl găsesc pe acesta ca o nouă eră. Dar dacă el ar fi gândit tot ca modernism atunci contradicția ar dispărea de la sine. El devine chiar un moment de iluminare în situația în care în loc de prefixul „post” se pune „pre”. Și atunci eu întreb: postmodernism sau premodernism?

Revenind la dilema de mai sus, se pune întrebarea: cum este posibil ca o astfel de „nouă eră culturală” să lase o insulă de abstract-compoziționalism în interiorul ei adică însuși fenomenul neoexpresionismului german? Se poate oare interpreta acest curent ca postmodernist? Dacă răspunsul este da atunci mai întâi și celelalte curente expresioniste, ajungând la primele sale manifestări din antichitatea din jurul Tigrului și Eufratului vor trebui recunoscute ca postmoderniste. Apoi, pe baza corespondențelor dintre ele va trebui recunoscut la acest „postmodernism neoexpresionist” nu calitatea internă a texturii artistice ci apropierea externă a interpretării.

Așa-numitul postmodernism devine astfel un soi de parazit cultural care, în ciuda pretensei sale descentralizări, tinde să își creeze o axiologie egocentristă de interpretare a tuturor fenomenelor artistice de după anii 1970 în lumina propriei dezvoltări. I se poate spune mai bine foxmodernism pentru că el este un adevărat colonialism cultural deși se bate cu pumnii în piept pentru susținerea „concepțiilor postcolonialiste”. Astfel că acest eclecticism postmodernist devine o cămătărie egocentristă a acordării de „distincții” și „ordine” postmoderniste. Adică curentul X este valoros pentru că este posty. O astfel de panoramă mă duce cu gândul la un soi de parafare axiologică la fel cum în arta figurativ-concentrică regii, principii, aristocrații acordau o parafare financiară artiștilor. Existența lor depindea de cheremul cumpărătorilor. Nu m-ar mira ca într-un soi de contradicție detașată postmodernismul să nu dea efectiv acordul său de existență unui anume curent. Căci dacă acesta are tupeul să spună că inclusiv teoriile care neagă postmodernismul sunt ele însele post-moderniste atunci, cu uzul unui subterfugiu logic, el sugerează sângele curentelor care scot ulterior capul din afara influenței sale teoretice deși el nu are legătură intrinsecă, semantică cu ele. Nu le anunță ci pur și simplu le permite să existe și le anexează sup propria autoritate. Însă acest subterfugiu nu rezistă prea mult.

Apelul al antiimanența logică pentru ca el să își introducă tentaculele artificialei legitimări are totuși o fisură iar acest procedeu se poate întoarce împotriva lui; apropierea în cauză se poate face eventual doar la nivelul teoretic al clasificării curentului și nu la nivelul curentului însuși. Prin urmare așa-numitul postmodernism poate fi ușor exilat în zona teoreticului și nu lăsat în zona curentului în sine. Dar și această zonă devine automat nefavorabilă deoarece el nu este

atent la practic, la înțelegerea intrinsecă a fenomenului devenind astfel o teorie irelevantă, bazată pe prejudecata unei noi ere (deși „noul nu este în predilecție căutat”) în loc să analizeze curențele ce se pot constitui într-o astfel de posibilă nouă eră ce la un moment dat, inevitabil, va veni. Însă tocmai „era” este o clasificare subiectivă, personală a omului, clasificare ce se face după criterii impuse subiectiv de el. Aici este marea problemă.

Și iată cum așa-numitul postmodernism se dovedește a fi de fapt doar un simplu ordin cu pretenție elitistă acordat de un neocumpărător (axiologic) aristocratoid cu intenția de a-și apropia valoarea artistică a unui anume artist mai mult sau mai puțin necunoscut. În felul acesta el mizează pe satisfacția perenității proprii, a nemuririi odată cu nemurirea artistului. Luată „la bani mărunți” concepția postmodernismului multilateral crede că se poate ascunde după anumite subterfugii logice. De exemplu, el crede că se ajunge foarte ușor, ca în cazul inducției, de la eclecticismul curentului în sine (cum este cazul cu pop art, unde conținuturile esoterice și cele esoterice se îmbină) la eclecticismul de curențe în cazul în care un curent renunță automat la acest eclecticism. Interesantă tactică! Atunci când este cazul să iasă în lume și să își demonstreze existența, el vine cu un program ambițios și cu finalitate practică însă atunci când i se cere dispariția fie și momentană, el se agață de scaunul istoric de comandă în dorința de a fi o nouă eră și trece de la statutul de curent la cel de teorie estetică. Dar totuși curentul în sine nu este unul nou și nici nu dă o formă nouă unui program mai vechi ci pur și simplu preia conținuturile deja date ad litteram la fel ca pop art.

El preia mai întâi repulsia abstract-compoziționalismului și experimentalismului față de consumism, repulsie care este doar subînțeleasă (nu creată) și o adaugă la conținutul concret al curentului care este unul fie centralist fie marginalizat însă acest conținut nu se deosebește cu nimic de formele consumismului. Firește că ideea noutății absolute cred că este total discreditată dar rămâne totuși în picioare ideea diferenței. Există diferență între conținutul expresionismului german de la început de secol și cel al expresionismului abstract american. Nu există diferență între conținutul pop art și consumism decât în faptul că pop art oscilează violent între ironie și acceptare pe când în consumism ironia poate fi doar inconștientă. Deci nu există o nouă eră căci nu există deosebiri

Între aceasta și cea presupus trecută. Prin urmare nu există postmodernism ci doar o nevoie de postmodernism. Astfel, prin lipsa de căutare a noutății și revoluției, postmodernismul pare un frostmodernism!

Alte contradicții ale postmodernismului

A declara moartea avangardei, a modernismului, după cum arată Steven Connor în lucrarea sa „Cultura postmodernă”, implică un paradox teribil. El insistă acolo în special pe obsesia modernității care domină postmodernismul însuși deși acesta se dorește a fi un post-modernism. Deși se declară tolerant totuși lupta sa împotriva a ceea ce consideră a fi modernism în ceea ce privește arhitectura îl face tot un soi de modernism prin la fel de pretinsa rupere de trecut pe care și el o afișează.

Paradoxul devine în curând contradicție dramatică și blocare existențială căci în pretenția așa-numitului postmodernism de a asimila modernitatea, abstract-compoziționalismul, el totuși insistă totuși pe ideea morții acestuia. Vine acum întrebarea: cum vede nașa-numitul postmodernism relația lui cu modernismul? Este ea una de continuitate în sensul de vârstă la fel cum un om adult (de peste 18 ani) poate fi numit post adolescent? Sau este ea una de continuitate familială, la fel cum fiul îl continuă pe tată? Iată ce este postmodernismul! Dacă este valabilă prima variantă atunci nu se prea poate înțelege cum este posibil ca un om să trăiască după 18 ani dar să fi murit totuși înainte de această vârstă mai ales că prefixul „post” înseamnă mai degrabă o continuitate decât mici adăugiri. Termenul „modernism” ar fi aici pe cât de superfluu pe atât de fidel realității conceptuale în ceea ce privește realitățile teoretice ale așa-numitului postmodernism. Contradicția reiese din interesul teoretic al său și nu a demersului meu. Dacă modernismul a murit atunci postmodernismul trebuie să se fi născut în mod obligatoriu mort din fașă. Apoi, în ceea ce privește varianta a doua, contradicția se mută pe un alt punct. Într-adevăr se poate ca fiul (postmodernismul) să trăiască iar tatăl (modernismul) să fi murit. Dar cum se poate explica apatia postmodernismului față de nou precum și refugiul în trecut? Fiul în cauză pare a fi un tată clonat mai degrabă.

În cercurile academice sau, cel puțin, în cele ale oamenilor implicați profund în problema culturală, postmodernismul este văzut în general ca o ciudată reacție la tot ceea ce s-a numit experiment

modern. Arta modernă cu febrilele ei căutări a avut totuși căderea sau modestia de a se autointitula experimentală. Deși folosit până la epuizare în limbajul de specialitate, conceptul de „avangardă” are deja conotație mult prea pretențioasă. Grosul societății nu mai urmează drumul sau sfaturile avangardiștilor și de aceea arta modernă este mult mai izolată acum față de cum era în trecut relativ la rolul ei social. Acolo unde s-au putut face punți de legătură ele s-au făcut iar arta modernă s-a integrat în coloana vertebrală a culturii în general. Este cazul unui Gaudi, unui Mondrian, unui Dubuffet, etc. Alteori ea a supraviețuit ca urmare a atenției unor cunoscători asemenea pensiei pe care urmașii unui membru defunct al unei breasle o primeau în trecut de la aceasta.

Tocmai de aceea în prima ediție am numit „experimentalism” acest gen de artă. De aici și nesiguranța propriilor autori, lipsa de încredere în sine, ideea de gratuit, de căutare care se degajă de aici. La un anumit nivel postmodernismul încearcă să refacă punțile cu grosul cultural iar uneori asta înseamnă asimilarea unor constructe culturale recunoscute drept kitsch, făcute deja de staticismul culturii de masă. Numai că aici, din menirea sensului de „avangardă”, care este aura eroică, „avangarda postmodernă” se dovedește a deveni un soi de teamă infantilă de nou. Postmodernismul parcă se rătăcește de mumă-sa după care se reîntoarce fricos la ea făcând pe viteazul. Acceptarea kitschului este una superficială. Doza de ironie concentrată în spatele acestei ciudate toleranțe culturale care este postmodernismul îl face din principiu tot un soi de modernism. Paradoxul este că uneori kitschul devine un mobil chiar pentru acest așa-zis postmodernism. Se creează astfel un anumit soi de ambivalență isterică între autoelitizarea ironică a culturii de masă și miștocăreala placidă a identificării cu ea. Ciudat este că însăși cultura de masă merge pe acest principiu.

Probleme de autodefinire (ironică) a postmodernismului

Mulți teoreticieni recunosc faptul că arhitectura nu prea are afinități discentrice datorită statutului său de artă aplicată, de artă utilă. Așadar, întârzierea ei în receptarea formelor noului este cunoscută și chiar o caracteristică a ei. Urmând suspiciunile unui Clement Greenberg relativ la pretenția așa-numitului postmodernism de a fi într-adevăr o nouă eră în cultură se pune efectiv întrebarea în ce măsură acest postmodernism nu este de fapt un premodernism adică

un modernism vomitat sau unul eşuat urmat de reluarea procesului asimilării tradiționaliste sub pretenția „recuperării tradiției”. Că în Occident se simte nevoia de diversitate, asta e adevărat. Dar față de „întoarcerea la trecut”, Occidentul caută de fapt în diversificarea arhitecturii tocmai optimismul și nevoia de nou a artei moderne în general.

Și dacă tot are el obiceiul ironiei mascate făcându-l un soi de Socrate în limuzină, un soi de elitism chimic ascuns după o pretenție de asimilare a artei abstract-compoziționale, ideea de bază a acestei lucrări este în măsură să îi facă o corecție ironică pretenției sale de „depășire”. Și pentru că a venit vorba de ironie ar trebui ca acesta să înțeleagă că Socrate nu ironiza pe cei ce nu îi puteau răspunde la fel cum am înțeles că se face față de autorii abstracți în literatură. Corecția cu pricina este într-adevăr această trimitere spre tradiționalism pentru a înțelege modernitatea. După cum am spus, teoreticienii postmodernismului tind în mod superficial să înțeleagă arta abstract-compozițională ca un curent centrat în jurul plasticii Bauhaus. Nu numai că ei trebuie să știe că însăși arta modernă este o perioadă de aproape 100 de ani după modul în care ei o definesc (deși se pare că ea va ține și mai mult), dar ea însăși cuprinde forme de genul consumismului, abstract-compoziționalismului sau artei discentrice așa cum eu le-am definit aici. În fiecare dintre acestea există un număr mai mare sau mai mic de curente ce sunt reunite în arta abstract-compozițională de exemplu, ca o clasă de curente. Acesta ar fi o denumire generică și nu un curent în sine. Aceste curente sunt ele însele contradictorii, cum este cazul expresionismului cu cubismul sau dadaismului cu suprarealismul. Artă discentrică își are și el curente contradictorii, cum este barocul cu neoclasicismul sau romantismul cu realismul. Ele insistă pe una dintre variantele etice, existențiale, emoționale etc., variante care fac parte din dualitatea psihică a omului ca individ în societate. Această dualitate se poate extinde în domeniul politicii, epistemologiei sau filosofiei.

Teoreticienii presupusului postmodernism se pare că nu au prea înțeles acest lucru. Ei au presupus existența unui postmodernism ca eșec al modernității sau, cel puțin, ca depășire a ei într-un sincretism tolerant. Babilonia de la Las Vegas este pentru unii arhitecți adepți, un ideal, sau, cel puțin, o formă de postmodernism. Ok. Dar se pune întrebarea: postmodernismul este o categorie estetică așa cum a

fost ea definită aici (adică o clasă de noi curente) sau un simplu curent? Dacă acesta este o nouă etapă istorică în artă, ca modernitatea, atunci el ar trebui să țină tot cam ca acesta. Dar, ținând cont că ei confundă modernitatea cu Bauhaus se poate reduce numărul de ani cam pe la 30 – 40. În regulă! Eu întreb însă pe ce bază se poate postula existența unei noi perioade istorice în artă din moment ce ea nu s-a consumat fizic efectiv. Nu cumva acești teoreticieni fac abuz de capacitatea lor de premoniție? Apoi, se vede că această perioadă nouă are niște determinări clare cel puțin în arhitectură, cu acele recomandări de întoarceri în trecut, etc. Arta s-ar vedea astfel știrbită de ceea ce o caracterizează mai mult, respectiv inovația și spargerea canoanelor, în favoarea unei letargii paseiste. Este clar că în arhitectură ea pare un curent, cel al eclectismului. În literatură însă ea nu poate fi decât o categorie estetică deoarece, după ce spun specialiștii, stilurile nu seamănă deloc, nu au puncte comune.

Inab Hassan, în lucrarea „The Clismembrent of Orpheus: Towards a Postmodern Literature” găsește un număr semnificativ de repere pentru a diferenția modernismul de așa-numitul postmodernism dar și pentru a le pune în situație antinomică. De exemplu pentru modernism ar fi tipic Romantismul, Simbolismul, Sinteza, Paranoia, Transcendența etc., în timp ce pentru celălalt ar fi caracteristic Patafizica/ *Dadaismul* (termen care după Alfred Jarry desemnează „Știința soluțiilor imaginare”!!!), Antiteza, Schizofrenia, Imanența. Ceea ce frapează aici pentru un artist vizual este fie lipsa de respect pentru cuvântul „dadaism” și pentru cotitura produsă de acesta fie lipsa de educație în acest domeniu. Dar, ca un gest de maximă toleranță, se poate trece peste asta. Însă intervin apoi câteva noțiuni de logică ce spun că antinomiile sau extremele binare se implică reciproc făcând corp comun. Așadar, posibilitatea existenței unui post-modernism este de la început nulă deoarece demersul „postmodernist” este dimpotrivă, parte a modernității și nu invers, cum susțin teoreticienii săi.

Se simte într-adevăr un soi de parvenitism în aceste teorii. Pretenția lor de a include în postmodernism orice discuție despre el însuși, inclusiv negarea lui, este un interesant joc logic cu efect care se vrea un feed-back semantic. A crede că el este primul care acceptă negarea propriului demers atestă o lipsă de înțelegere a modernismului în sine. Manifestul futurist al lui Marinetti, prin

exelență modern, a încurajat pe viitorii artiști să ia la șuturi inclusiv formele futuriste propuse de el. Și iar întreb: care este diferența? Să nu mi se dea o mână întinsă ca semn al recunoașterii calităților mele de postmodernist că nu am să o accept! La fel nu am să accept postmodernismul ironiei mele al adresa postmodernismului prin ironia care îl trimite la tradiționalism și apoi la modernitate și care ar putea să ia ironia mea drept postmodernistă pe motiv că ar fi așa cum se aude din ce în ce mai clar despre cultura contemporană, respectiv post-postmodernistă.

Parvenitismul în cauză vine din naivitatea cu care acești teoreticieni își apropie ironia și descentralizarea ca elemente definitorii. Neîncrederea în metanarațiuni e și ea mult mai veche și se desfășoară ciclic în istorie. Așa a pățit mitologia greco-romană față de mentalitatea creștină a celor de jos, așa a pățit și filosofia și logica deterministă și raționalistă în special prin critica lui Hume la adresa cauzalității. Kant a rezolvat dilema aceasta dar a deschis mai departe dilema morală pe care a dezvoltat-o Dostoievski și apoi Sartre. Ciclicitatea creării și distrugerii sistemelor mari nu a început și nu se va termina cu teoreticienii care s-au trezit filosofi după o noapte de chef. Și dacă tot a venit vorba despre termenul de post-postmodernism, absurd și el fără îndoială, apar aici niște probleme ciudate. Teoreticienii postmodernismului acceptă toleranți (și ironici!!!) modernitatea luând atitudinea unui bunic împăciuitor care a trecut și el prin mofturile nepoților și pe care acum le tratează cu indulgență într-o manieră post-infantilă. Dar acești teoreticieni devin deodată tirani când spun că post-postmodernismul, dacă ar exista, ar fi tot o formă de postmodernism. Ca să vezi cum se proclamă ei sfârșitul istoriei la fel cum au făcut de altfel și mulți adepți ai artei abstract-compoziționale și chiar ai artei figurativ-concentrice! Căci a anula din start ceva care ar putea scăpa determinării teoretice proprii atestă acest gen de intoleranță.

Deși se referă la literatură, aceste repere de mai sus găsite de Hassan pentru modernitate sunt total inoperante pentru artele vizuale. Apoi, după cum au mai spus și am, latura psihopatologistă regăsită în „schizofrenia” cu care se măsoară așa-numitul postmodernism este dimpotrivă, inima tocmai a modernității, mai precis a experimentalismului. Iată că un alt teoretician postmodernist Greg Ulmer îl dă exemplu pe Joseph Beuys, corifeul discentrismului ca tipic

pentru postmodernism.

Dacă ajungem la rădăcinile dadaiste ale sale, respectiv prin anii 1920 poate că ne trezim că, asemenea producțiilor consumiste contemporane recunoscute ca postmoderniste prin excelență, datorită apelului lor la tehnica de ultimă oră, s-ar putea ca și artele vizuale să se găsească în situația acestor producții. Această situație este aceea de a fi „postmoderniste fără să fi trecut propriu-zis (nu trebuie omis acest ultim cuvânt: propriu-zis) printr-o etapă modernistă”! Avem în acest caz massmodernism (sau messmodernism?) nu postmodernism!

Postmodernismul în viziune ecologică și multiculturală

În secolul al XX-lea s-a dezvoltat fără precedent curentul ecologist. Ecologismul este mai mult decât o igienă a mediului, este astăzi o religie. Dacă ne gândim la cei care se leagă cu lanțuri de vasele care poluează mările sau de alte lucruri care se asociază cu distrugerea naturii sau cu intervenția brutală asupra ei, într-un fel parcă se aseamănă cu martirii creștini uciși de romani. Fanatismul acelor nu este depărtat de cel al ecologiștilor. Încăpățânarea lor uneori este amuzantă alteori este emoționantă. Felul în care ei își riscă viața pentru a apăra niște animale și plante mai mult sau mai puțin cugetătoare pune pe gânduri. Ce fel de sistem de valori au acești oameni? Sunt ei în stare să pună viețile necuvântătoarelor în fața propriei vieți? Fără îndoială că unii dintre ei s-ar lăsa uciși astfel. Fanatismul lor degajă o anumită agresivitate proiectată spre cei ce sunt potențiali distrugători ai mediului.

Acum este clar că natura, viața este mult mai puternică decât se crede. Oricum ar fi, chiar dacă ar vrea, omul nu ar putea extermina viața de pe pământ. Ea s-ar reinventa și ar renaște într-un fel. Așa cum sunt animale ce trăiesc la cele mai scăzute și ridicate temperaturi în natură, la fel viața ar supraviețui oricărei catastrofe posibile produsă intenționat de om. Dar, fără îndoială un om sănătos la minte nu și-ar dori să facă deșert din planeta albastră. Cu toate acestea, ecologiștii se comportă față de poluatori cu credința că aceștia ar avea și chiar ar putea pune în practică într-adevăr astfel de intenții. Poluarea a produs reale schimbări climatice în rău și viața orașelor este îmbâcsită. Totuși reacțiile fanaticilor ecologiști sunt mult exagerate. Este adevărat că unele specii de plante sau animale dispar dar față de numărul care există și față de cel al cărora s-ar naște prin corcire sau în orice alt fel, acest lucru este nesemnificativ. În fond sunt specii de plante și animale

considerate astăzi foarte importante și care au dispărut nu se știe cum cu mult timp înainte. Dar viața și-a urmat cursul.

Dar o astfel de judecată globală, generală, este dublată și contrazisă de cea afectivă emoțională care contestă dreptul omului de a decide ce specii să dispară sau chiar de a face să dispară vreuna în numele unui drept anume. Legătura cu mentalitatea socialistă răspândită în lumea civilizată, cu interesul acordat individului și cu protecția lui în fața abuzurilor, este clară. Individul este chemat să protesteze în fața abuzurilor asupra semenului pentru că la rândul lui și el să fie apărat într-o posibilă viitoare abuzare asupra lui. De aici și grija maternă pentru ființele lipsite de apărare.

Aceasta este latura juridică a ecologismului. Pe lângă asta mai există și latura războinică cea care își dorește lupta cu forțele burgheze capitaliste. Capitalismul este o selecție naturală foarte dură, iar cei învingători pot avea numeroase avantaje. Ceilalți își negociază bunăstarea cu aceștia pentru care lucrează. Se creează acea luptă de clasă a lui Marx, specifică lumii orașelor. Patronii își doresc o cât mai eficientă și profitabilă exploatare a forței de muncă, iar ceilalți, muncitorii, adoptă o poziție de invidie ce se poate concretiza în revoltă. Este clar că o astfel de fixare emoțională se face de-a lungul generațiilor și nu poate fi eliminată direct. De aceea, așa cum se întrevădea din text, afirmația conform căreia ecologismul are în el această doză de resentiment specific ploretaroid nu poate fi respinsă pe baza exemplurilor cu fii ecologiști ai unor părinți patroni. Această situație paradoxală nu este nouă (Marx însuși avea o astfel de configurație familială) și se explică prin dinamica Complexului Oedip. Însă este clar că ecologiștii fanatici prin anarhismul lor față de ordinea capitalistă sunt produse capitaliste prin excelență ca extremele binare care se implică reciproc după modelul efectului de bumerang. Nevoia de a arăta caracterul diabolic al capitaliștilor se materializează prin acele acțiuni disperate ale ecologiștilor.

Apoi intervine, firește, latura religioasă. Ecologismul seamănă cu o religie primitivă. Primitivului îi este teamă de spiritele naturii și încearcă prin procesiuni să le înduplece, să le atragă de partea sa. Dacă merge să culeagă fructe de pădure, primitivul lasă copacului bănuți pentru că se teme să nu fie pedepsit pentru furt. Naivitatea acestor oameni produce în omul modern un sentiment de dezrădăcinare. Sunt reactivate modelele mnezice latente, profunde. Religiiile moderne nu

prea pot face nimic în favoarea arhetipurilor fixate de zeci și sute de mii de ani. Antropologia culturală a adus în societatea vestică un profund curent de aderență. Față de problemele moderne, primitivul părea asemenea descrierilor lui J.J. Rousseau. Lumea primitivă distrusă de cea modernă părea un adevărat infanticid. Latura pur maternală a perceperii civilizației are multe valențe personale, individuale. De aici și regretele față de politicile colonialiste din secolele trecute. Acestea au început să fie văzute ca acte barbare. Antropologismul a fost primul curent teoretic care a indus acest sentiment. Apoi descentralizarea societății și nevoia de deschidere către periferie s-a produs rapid. Capitalismul a profitat de această situație pentru că astfel el s-a proliferat și și-a făcut o imagine mai umană.

Jean-François Lyotard este cel care a adus problematica postmodernismului în gândirea occidentală prin celebra sa lucrare „Condiția postmodernă”. În această lucrare postmodernismul este văzut de el ca o consecință ce derivă dintr-o problematică epistemologică. „Suspiciunea față de metanarațiuni” este sinteza sa. Asta înseamnă că marile sisteme teoretice se vor fi fărâmițat sub presiuni diferite. Teoriile noi și diferite se vor fi impus ca urmare a nevoii societății de experimentare și folosire a unor rezultate sporite din partea științei. În teoriile sale ulterioare postmodernismul are o profundă rezonanță etică legată de întemeierea criteriilor acțiunii. Manifestul individualist al nevoii de întemeiere a unui statut personal și inalienabil al unor mentalități diferite de cele occidentale, așa cum a fost cazul cu fenomenul colonializării populațiilor americane indigene, s-a instituit ca un imperativ etic. Societatea occidentală, europeană în special, resimțea și resimte încă în mod dureros acel măcel cultural al invadării Americii de către europenii colonialiști. Situația are și rezonanță ecologică profundă, legată de intervenția brutală a tehnologiei (fie ea și doar numai cea militară) în sânul unei comunități armonioase și cu puternice tradiții, destabilizând-o. Etica postmodernă ar cere nu exterminarea populației băștinașe sau persecutarea ei sistematică ci coexistența cu ea. Moto-ul unei astfel de acțiuni stă în maxima conform căreia o cultură nu trebuie judecată și analizată după formele altei culturi.

Însă nevoia aceasta de a proteja tradiția are pentru spațiul american semnificație specială. Exodul dinspre Europa își are astăzi în problematica postmodernismului una dintre consecințe. Există o

nostalgie a Europei, a clădirilor sale de sute și chiar mii de ani. Există o nostalgie a tradiționalismului în general care se poate chiar converti în ecologism. Există iluzia că tehnologia modernă mai mult a complicat problemele decât le-a rezolvat. Extrema unei astfel de iluzii este fanatismul ecologic. Subiectul pornește o adevărată cruciadă de protejare a vieții sălbatice identificându-se realmente cu aceasta. Cu tot respectul pentru natură acești oameni nu o înțeleg. Proiectează asupra ei un fel de maternism edenal format între pereții marilor orașe atât de departe de natură. Este foarte amuzantă reacția pe care o pot avea atunci când observă ororile naturii însăși. Unul se duce să salveze vreun delfin captiv și să observe jubilarea acestuia ca urmare a eliberării în ocean dar vede că nu prea vrea să fie eliberat. Altul se duce în Africa să militeze pentru drepturile gheparzilor dar leșină sau va avea coșmaruri când vede o vânătoare cu toată sălbăticia ei. Amestecul de dezamăgire revoltătoare și uimirea împlinirii „visului de o viață” care se poate citi în reacția lor este remarcabilă. La fel sunt și rezultatele acestor moderne donquijotisme. Exemplul celebrei orci Willy care, dusă departe în ocean, a făcut cale înapoi și a sfârșit prin a muri de pneumonie (!) este tipic. Problema este a nevoii occidentale de escapadă într-o natură idealizată și nu de salvare a acesteia. Postmodernismul are și el aceeași poveste...

Postmodernism sau nextmodernism

Ideea unei coexistențe pașnice a valorilor, a unui eclecticism cu accente uneori contradictorii pe care și-o revendică așa-numitul postmodernism este de fapt, după cum au mai spus-o și alții, ideea modernismului însuși. Este adevărat că mulți dintre teoreticienii și artiștii abstracti recunoscuți au avut ei înșiși idei fundamentaliste, absolutiste despre artă. Dacă arta lor a fost efectiv modernă asta nu înseamnă că și aceste idei trebuie să fie moderne. Se știe că partea ideologică, ideatică, nu este punctul forte al celor mai mulți dintre artiști. De aceea este de înțeles cum această latură a rămas într-un stadiu rudimentar față de arta lor care a luat-o înaintea. Dar ideea despre un stil unic, depozitar al adevărului artistic absolut este una eminamente tradiționalistă.

Derivată direct din nevoia seniorului de a-și arăta puterea și invincibilitatea, din credința și interesul de a-și dovedi superioritatea, curente de artă figurativ-concentrică s-au opus ideologic unul altuia în sens evolutiv. Teoreticianul expresionismului abstract C. Greenberg a

crezut efectiv că artele vizuale merg spre desfigurativizare către direcția abstractă după care s-ar realiza un fel de sfârșit al istoriei. Teoreticienii așa-numitului postmodernism s-au referit exact la acest gen de teorie și s-au răfuit cu Greenberg în felul lor. Dar și ei au estimat sfârșitul istoriei într-un mod la fel de astrologic ca și Greenberg, doar că ei au mai pus o etapă la acest lanț, etapă care să nu îi lase cumva în afara acestei istorii năvășe.

Însă această nevoie de stabilizare a valorilor și încheiere a istoriei este sămânța tradiționalismului pentru că investiția în cultură trebuie să fie un fel de licitație la o topică axiologică în care cumpărătorii se doresc cât mai aproape de vârf. Este un fel de construcție de piramidă: seniorul clasic își dorește să rămână în nemurire iar lumea să se termine odată cu el pentru ca el să beneficieze de importanța socială pe care o are în timpul vieții. Tocmai de aceea așa-numitul postmodernism este tot modernitate iar modernitatea însăși este un interes de a aduce spre consum și alte forme de expresie artistică. Legătura cu consumismul este așadar indestructibilă, ea există nu numai la nivelul așa-numitului postmodernism ci și a modernității însăși. Persistența ideilor retrograde la marii artiști, așa cum s-a văzut la începutul artei abstract-compoziționale, unde artiștii s-au războit între ei inutil, se explică astfel. Lipsade stătu social recunoscut sau/și orgoliul nemăsurat îi vor fi făcut prizonierii unei genialități fantasmatică cu aserțiune în valorile tradiționaliste bine încastrate în psihicul profund.

Modernitatea este nontradiție în sensul că acceptă în mod democratic și altceva. Dacă în zilele noastre se manifestă o astfel de toleranță asta este datorită experienței sociale superioare pe care noi oamenii începutului de secol XXI o avem. Așa că eu (și nu numai eu) spun: așa-numitul postmodernism este tot un modernism. El ar trebui să se numească mai degrabă *nextmodernism*, adică acel modernism ce urmează celui de până acum sau, pentru a da o oarecare satisfacție celor care îl susțin, *the mostmodernism*, adică cel mai modernist dintre modernisme pentru că este unul tolerant în ceea ce privește multiculturalismul. Dar, o repet, asta nu înseamnă că el este un curent ci doar o atitudine. Apoi presupusa lipsă de apetență pentru revoluție este o naivitate. Actul creator este revoluționar prin excelență și nu este posibilă o lăncezeală într-un prezent conservator. Din acest punct de vedere o nouă eră încă nu a apărut. Arta discentrică folosește

tehniciile deja descoperite anterior iar consumismul doar le perfecționează în raport cu tehnologia de ultimă oră.

Faptul că percepția artei nu se referă la obiectul în sine ci la un întreg lanț de obiecte care au precedat acel obiect reiese tocmai din decăderea artei, din manierizarea ei. Mai toți marii artiști au știut faptul că răspândirea pe scară largă a tehnicilor și inovațiilor lor conduce la o inflație artistică, adică la pierderea unicității obiectului. Frații Van Eyck se pare că cunoșteau procedeul de diluare a chihlimbarului altfel decât prin topire la cald (ceea ce îl duce la pierderea unor proprietăți), iar acest procedeu le-a permis calități tehnice, de protecție și preservare cu totul remarcabile. Ei totuși nu au avut vreun discipol și au dorit să ducă cu ei în mormânt misterul în care se realizau detaliile din pictura lor. Apoi, se știe că artiștii îi țineau pe discipoli mai întâi ca măturători de atelier, apoi ca preparatori de culori iar procesul de învățare semăna oarecum cu o inițiere, cu toate etapele acesteia. Însă, într-un fel sau altul, astăzi tehnicile sunt răspândite în masa societății și atunci apare acel sentiment de inflație artistică, de oboseală. Spiritul vremii pare a fi un melc fără cochilie sau un organism fără sistem imunitar. Apariția unei forme noi de cultură este în măsură să devină scânteia ce determină explozia acumulării lui.

Așadar noile forme de cultură se raportează (fie și negativ) la cele vechi din principiu. Așa-numitul postmodernism nu ar fi primul care ar face acest lucru. Absurditatea formelor rigide ale arhitecturii Bauhaus, cu teoriile nihiliste, de eliminare a prisosului, vor fi devenit astfel doar prin periferizarea reproductivă a acestora. Le Corbusier este poet și el la fel ca și cei care deplâng regularitatea seacă a orașelor moderne, însă el avea în vedere descendența sa culturală. Imitarea formelor lui implică acea devitalizare, acea diluare a spiritului operelor sale. Repulsia resimțită după anii 1970 față de „abstractizare” pe care bate monedă așa-numitul postmodernism nu este deloc o repulsie față de abstractizarea în sine, ci o repulsie față de mecanizarea procesului abstractizării. Făcută activitate de masă așa cum utopic își doreau teoreticienii Bauhaus, arta a devenit pur și simplu o antiartă, adică i s-a devitalizat caracterul aristocratic așa cum se întâmplă cu endogamia; se produce o tautologie cromozomială. Că respinge acest tip de arhitectură nu înseamnă că respinge modernitatea, ci doar nepotismul ei. Așa-numitul postmodernism nu este așadar decât un modernism revitalizat chiar dacă acest lucru

Înseamnă readucerea unor elemente opuse concepției reduționiste și utilitariste de tip Bauhaus. Această instituție nu este decât o față a modernității ci nu întreaga modernitate. Modern este și Gaudi dar el „riscă” să fie interpretat ca postmodernist în ceea ce privește forma. Dar haideți să nu spunem lucruri care peste câteva decenii s-ar putea să însemne o insultă.

În final eu întreb: chiar este nevoie ca o anumită perioadă să fie catalogată într-un fel? Nu cumva nevoia aceasta a modernilor de a-și delimita teritoriul este un soi de autoevaluare ca buricul pământului? Nu cumva se crede mult prea mult că până la impresionism e o anumită epocă (de cel puțin câteva mii de ani), după care urmează epoca modernă (eventual și contemporană) care durează 100 de ani și apoi, epoca postmodernă sau postpostmodernă sau orice ar fi ea, care durează iar câteva mii de ani? Cred că o astfel de clasificare are prea mare inflație emoțională egocentristă.

În ce mod ar putea fi folosit totuși termenul de postmodernism

Dacă se acceptă modernitatea ca începând de la Renaștere așa cum fac anumiți teoreticieni ai așa-numitului postmodernism, ca sinteză, recapitulare sau concluzie finală a acestei perioade, atunci problema rămâne mai întâi aceea în imposibilitatea de diferențiere a impresionismului față de curentele anterioare și apoi de diferențierea prea brutală a curentelor de dinainte de anii '60 – 70 față de cele de după această dată. Dacă, mai departe, așa-numitul postmodernism ar începe odată cu ceea ce aici este numit artă abstract compozițională (postacademism) în timp ce modernismul ar fi postrenaștere atunci s-ar dizolva însăși ideea de postmodernism de după anii 1960 – 1970 ca sinteză și eclecticism. Pentru acceptarea termenilor în accepțiunea de față problemele sunt mult mai mari.

Atunci când așa-numitul postmodernism spune că dorește sinteza el nu face decât să afirme ceva ce poate exista și înainte dar pur și simplu nu o recunoaște deschis sau nu se înțelege suficient acest lucru. Firește că aici face excepție opoziția dialectică artă discentrică-cultură de masă, aceasta din urmă neputând fi recunoscută ca fenomen unitar după cum am spus.

O interesantă sugestie cu privire la ceea ce ar fi așa-numitul postmodernism vine de la M. Călinescu (5 fețe...) după care acesta ar fi sfârșitul erei care este gândită ca artă pentru artă. El se referea aici la spiritul boem care investește în artă orgoliul rănit al vieții concrete.

Însă și în acest caz problema este la fel de mare. Artă își pierde vitalitatea prin clonare, prin faptul că o tendință devine curent, adică modă. Aici apare fenomenul snobismului și manierismului. Apare fenomenul regulii iar asta detestă cel mai mult spiritul artei pentru artă, anume lipsa de aristocrație a obiectului, de unicitate a lui. Pentru ca arta să aibă o exogamie spirituală este nevoie de infuziunea unei noi paradigme care să îi dea aura de revoluție. Deci fenomenul de indispoziție față de iluzionismul spiritual al revoluțiilor în artă nu este unul nou. Într-adevăr el a devenit un lucru cât de cât răspândit în mase sau în elita intelectuală. Tocmai de aceea am recunoscut era științei ca eră postestetică. Lipsa de încredere în împlinirea prin artă nu este un fenomen nou. Marii maestri ai epocii clasice au trecut prin astfel de dileme și numai un caracter instinctualist poate face abstracție de opțiunea lucidității în fața ludicului ca opțiune de maturitate spirituală.

Dar chiar și așa, în măsura în care se suprapune peste această opțiune, așa-numitul postmodernism nu este nou în sensul de post-modernism. Tipul aristocratoid de existență a privit arta cu această detașare existențială pe care o parte din el o afișează și asta nu numai față de artă ci și față de religie. Aceste repere spirituale erau golite de substratul lor structural și consumate pasiv. Acceptarea tradiției dar și a noutății se producea de la sine. Paradoxul este că acest presupus postmodernism nu este în stare să producă o toleranță absolută iar acest lucru este chiar imposibil de la un anumit punct. Dar cu revitalizarea tradiției el în principal o filtrează și să o selectează conform propriilor tipare. Și aici situația nu este relativă la curentul în sine ci efectiv la cel care îl adoptă. Ciudățenia se vede în situația în care presupusa recuperare a tradiției este diferită de la autor la autor și însăși opțiunea modernistă este diferită de la unul la altul. Unitatea curentului se dezintegrează ea însăși.

Tocmai această unitate și siguranță care este cheia de boltă, imboldul apariției sale, este ceea ce îl roade pe dinăuntru. Îl poți cataloga ca modern pe un cutare artist după genul de artă pe care o face; atunci când ți se cer informații mai detaliate poți spune că este adeptul gestualismului sau minimalismului sau neoplasticismului. Nu la fel s-ar putea spune despre un postmodernist. Căci, după cum am spus, acesta nu s-a decis dacă este un curent, gen sau categorie estetică atunci când pretinde a fi o nouă eră este categorie. Dar, prin faptul că face apel în mod copleșitor la trecut, se pare totuși că este întreaga eră

de până acum totuși. Și atunci iarăși se pune problema continuării corpului modernismului cu prefixul „neo”. Dar ce s-ar întâmpla dacă tot ce începe cu „neo” în istoria artei s-ar numi prin cuvinte ce încep de fapt cu prefixul „post”?

Este o mare oroare de „neo” și se preferă „post” datorită unei nevoi pur tradiționaliste de artă figurativ-concentrică în defavoarea artei abstract-compoziționale individualiste. De aceea, pe urmele lui C. Greenberg și a altora, suspectez această atitudine postmodernistă și de neosnobism intelectual, pe lângă servilismul politic pe care l-am analizat mai sus. Deși recunoaște atent fenomenele consumiste care sunt poate cele mai tipice „democratizări” ale artei în sensul de coborâre de pe soclul elitei, totuși spiritul ce se declară postmodernist nu poate accepta continua dezintegrare a conceptului de artist titan în favoarea celui individualist așa cum apare în modernism. De fapt, ceea ce caută el este acel succes la public, ceea ce este iarăși o transfigurare modernă a structurii figurative în măsura în care se manifestă ca nevoie consumistă de erou. Acesta este paradoxul sau de fapt contradicția: anume că perspectiva pe care așa-numitul postmodernism o găsește pentru era de 1.000 de ani (!) nu este nici pe departe ceea ce va urma cel puțin din punctul meu de vedere.

Văd o puternică legătură între situația erei postestetice în cultură și modernismul ca individualism evoluând din ce în ce mai mult către această caracteristică. Dispariția treptată a elitelor ermetice (de tip tradiționalist) în favoarea specializării și comunicării cu alte resorturi conduce și la epuizarea idealurilor romantice ale artei pentru artă este o astfel de situație ce s-ar putea numi foarte bine postmodernistă. Atunci postmodernismul ar fi o categorie estetică la fel ca și arta abstract-compozițională sau arta discentrică însă cred că mai este mult până acolo. O astfel de schimbare nu se poate face doar pe cale teoretică așa cum încearcă acest postmodernism care se numește astăzi. Lacunele teoretice pot fi o piedică de netrecut. Apoi anticiparea viitoarelor forme de artă în mod fidel este imposibilă. Căci asta ar însemna substituția realității pe care ar putea-o face mintea omenească, ceea ce este așadar imposibil. Dar chiar și o astfel de utopică realizare tot nu ar putea trage după ea spiritul vremii. Acesta se schimbă relativ la schimbările social-economice dar și tehnice într-o oarecare măsură. Cu toate acestea eu cred că un posibil postmodernism ca o altă eră în artă va apărea numai ca urmare a unor

radicale astfel de schimbări social-economice.

O astfel de mutație este posibilă doar printr-o tehnologie economică atât de avansată încât cele necesare vieții să fie produse exclusiv de roboți fără implicarea directă a omului. O astfel de situație este în stare să revoluționeze umanitatea. Sistemul axiologic ar suferi o mutație radicală. Ermetismul social ar fi topit într-un soi de egalitate în drepturi politice și economice. Fanfaronada de grup, obiectivizarea poziției sociale ar deveni inutile și, de aici, însăși ideea de artist exponențial cred că se va pulveriza. Sumele exorbitante pentru achiziția artei vor dispărea în favoarea liberei vizitări sau gustări. Nu ar fi probleme cu călătoriile, de asemenea. Toate astfel de vise sunt în stare să revoluționeze mentalitatea. Consumismul nu ar putea exista în situația unei astfel de perspective tocmai pentru că ideea de achiziție sau de plată pentru performanța artistică va fi căzut. Experiența directă ar fi una diminuată. Produsele spirituale ale elitelor intelectuale de azi pot fi fenomenele de masă într-o astfel de societate. Iluzionismul cel atât de hulit de către intelectuali va fi respins de către experimentarea socială a sa.

O astfel de mutație este omoloagă cu cea a burgheziei din secolul XIX-lea pusă în situația de a-și crea un statut social prin obiectivarea unei culturi proprii. Apoi, explozia de democrație a creat posibilitatea unei obiectivări culturale de masă ceea ce a adus premisele artei abstract-compoziționale în fața artei figurativ-concentrice. Un postmodernism ar putea apărea doar într-o astfel de perspectivă de science-fiction. Elitismul și toleranța ar fi într-adevăr numitorul comun al unei culturi deschise la comunicarea și asimilarea tuturor formelor de individualism. Este mai potrivit acest nume de „individualism” decât celălalt, chiar. Fără îndoială că, lipsiți de reculul tradiționalist al eroului ca urmare a ambițiilor războinice înconștiente, așa cum există astăzi, oamenii unei societăți viitoare de acest tip ar asimila experimentalismul discentrist de acum în mod propriu. Pe de altă parte valorile consumiste vor fi tratate la fel cum noi, modernii, le tratăm pe cele tradiționaliste. Pentru noi astăzi arta figurativ-concentrică excelează în virtute și tehnică manuală dar senzația ei poate fi aceea de superfluu, de închistare chiar și flexibilitate. În aceeași manieră consumismul poate părea naiv și sălbatic în viitor.

SCURTE ASERȚIUNI DE VIITOROLOGIE ARTISTICĂ

În acest subcapitol voi recapitula mai întâi principiile fenomenului artei așa cum au fost înțelese până acum, voi insista pe anumite concluzii iar apoi, pornind de la acestea voi trasa o posibilă direcție de evoluție a artei viitorului.

Neajunsuri perceptive cu privire la rolul artei

Trebuie înțeles de la bun început că arta nu deține adevărul absolut. Evoluția artei nu este o căutare perpetuă a adevărului, nu este o căutare de entități care ar conține progresiv o mai mare doză de adevăr. Artiștii începutului de secol XX au avut o permanentă credință că încearcă să elibereze un posibil adevăr absolut din închisoarea falsității. Aici este un punct veritabil al așa-numitului postmodernism, de fapt o senzație generală care a declanșat interesul de a apărea un postmodernism adică o credință că o cultură nu îi este superioară alteia ci că toate își au valabilitatea lor în sine dar nu și în altceva. Primii artiști abstracti s-au plâns de obtuzitatea tradiției, au fost victimele ei însă arta abstract-compozițională a devenit ea însăși la fel de tiranică odată cu transformarea ei în tradiție în academismul pedagogic asemănător celui figurativ din secolele trecute. Iată de ce criteriul temporalității categoriilor estetice este nefondat. Artă nu este știință care să conducă la adevăr. Artă nu rezolvă o problemă o dată pentru totdeauna. Academismul steril poate cuprinde orice fel de stil, oricât de deschis ar fi acesta dacă lipsește spiritul pedagogic.

Acesta este cel mai bun argument pentru o revoluție nu a modului de a face artă ci a înțelegerii artei. În fapt, mai toate marile revoluții în artă modernă se văd astăzi din ce în ce mai estompate în planul ruperii de tradiție iar ele încep să fie văzute mai curând ca revoluții ale aprecierii, ale percepției artei. Aici este marea diferență. În fapt, nevoia unei opoziții între o artă bună și o artă proastă este de fapt nevoia maniacală de a căuta criterii pentru valoare și nonvaloare în afara acelor consacrate. De exemplu, persistența în memorie, este un semn al acestui snobism în percepere. Învățământul de artă a atins un ridicol greu de conceput cu aceste scremete teoretice. Prin această scindare străbate de dedesubt acel mitic clivaj bine-rău, sfânt-profan, superior-inferior care domină artă și mentalitatea tradiționalistă.

Din alt punct de vedere trebuie analizată și concepția thanatică asupra artei. Cei care susțin cu glas tare moartea artei sunt confuzi sau pur și simplu se înșală. Dacă sunt doar confuzi atunci acest lucru este consecința ideii de artă tradiționalistă; aceasta a cam murit. Exercițiul

ei poate crea opere doar în societăți marginalizate. Dar și acolo virusul modernității există prin arme, calculatoare, mașini etc. Fără finanțările exorbitante ale capilor politico-economici specifici epocilor tradiționale arta figurativ-concentrică este redusă la un nivel minim. Cel puțin societatea occidentală așa percepe acest lucru. Oricum teoreticienii morții artei sunt ei înșiși occidentali (cealți au motive religioase ce nu țin de artă). Ori aici schimbarea vectorului de tipar al artistului este decisivă pentru înțelegerea viitorului artei. La drept vorbind arta nu va dispărea atâta timp cât omul va fi animal, adică atâta timp cât va avea funcții somatice relativ naturale, autoreglativ la mediul terestru. Oricând va exista un fond psihic abisal ce va erupe pe lângă regulile formale, birocratice sau logice. Chiar dacă subiectul ca individ își va fi împlinit condiția totuși oricând va exista ceva care va necesita interesul pentru artă. Artă va exista și într-o societate total permisivă sau tolerantă așa cum se proiectează astăzi de imaginația tehnologistă, deci chiar dacă nevoia de împlinire nu va apela la frustrări și inhibiții auxiliare pentru satisfacere așa cum se întâmplă cu arta tradiționalistă. Astăzi omul tinde să considere religia, credința într-o realitate superioară celei terestre, ca fiind tipică pentru societatea de vreo câteva milenii încoace. Și totuși religiile mari de astăzi au în ele atât de profund încrustată sămânță a ateismului încât ne dăm seama că față de cele ale primitivilor, ele sunt religii decadente. Și totuși misticismul este specific religiilor moderne. La fel și euforia artei pentru artă a cuprins mai degrabă secolul al XX-lea, acolo unde știința a cunoscut apogeul. Reculul artei culte în ultimele decenii ale sale nu înseamnă nimic. Artă își va arăta misticismul ei chiar pe fondul ateismului modern. Puseurile conservatoare ale așa-numitului postmodernism nu vor stăpâni revolta sălbatică a spiritului proaspăt în umanitate.

Individualismul ca scop al artei

Artiștii au fost așadar mult prea intoleranți atunci când s-au dezis total de tradiție. De înțeles pare aici dadaismul și curente satelit lui. Însă în ceea ce privește relația cu celelalte, analizată global se pot vedea mai multe piste de continuitate decât rupturi. Dar firește că aroma noului a creat credința că există noutatea absolută pentru arta nouă care s-a constituit în arta discentrică și arta modernă în general, ținând cont că arta figurativă era oarecum epuizată de aceste calități. Dar totuși odată cu trecerea timpului s-a văzut că acele curente

care se prezentaseră ca radicale au căpătat treptat această calitate. De aceea așa-numitul postmodernism insistă pe această latură chiar unificând tendințele și căutând corespondențe în trecut, reinterpretând reperele trecutului. Acest fapt este o consecință normală a consolidării și sedimentării experiențelor culturale.

Ceea ce trebuie subliniat este că artiștii inovatori au avut repulsie mai degrabă față de corpul curentului, față de epigoni, față de discipolii sterpi în timp ce respectul s-a păstrat intact pentru cei care au constituit nucleul acestuia. Face parte din procesul de emancipare generală a societății interesul de realizare a individului, de spargere a canoanelor, de a ieși din limitele impuse. Arta s-a constituit astfel ca un mod de comunicare a acestor stări însă este la fel de adevărat că de fiecare dată aproape chiar acești inovatori au luat poziții retrograde, snobiste față de noile forme de artă. Asta deoarece ei înșiși au devenit conservatori odată cu succesul. Apelul la resorturile tradiționale ale mentalității s-a instalat ca o soluție oportună a sufletului, de împlinire de sine. Asta arată și limitele artei în încercarea de împlinire a individului, în puterea de schimbare și evadare din lanțurile trecutului.

În orice caz, trecutul este un demon cu mai multe vieți și cu multă putere în sufletul omului. Retrăirea lui este o salvare iluzorie dar consistentă. Recursul la trecut al așa-numitului postmodernism are și ceva din această situație. Însă eclectismul cerut de acest „curent” are și ceva pur automatic, legat de o stare de spirit generală, de un refuz al manierismului. Arta este o reîmpropătare a sensurilor primordiale și o greață față de gesturile făcute din obișnuință. Arta disprețuiește regula formală și exacerbată, disprețuiește birocrăția funcționarească a discipolilor, disprețuiește tehnica pură, lipsită de conținut spiritual deoarece asta este configurația oricărei decăderi. S-a crezut mult prea ușor că odată cu arta abstract-compozițională s-a prins pe Dumnezeu adevărului artistic de picior. S-a văzut că lipsa de idei, snobismul și lentoarea spirituală poate cuprinde chiar și cel mai radical discentrism atunci când stagnează în aceleași forme. Lipa de substanță este marele eșec. Ceea ce cere așa-numitul postmodernism este de fapt individualismul îmbibat de substanță.

Tocmai de aceea se poate spune că nu există criterii pentru reunire într-un curent unitar a ceea ce se numesc artiști postmoderniști. Postmodernismul seamănă astfel mai mult cu o clasă temporală și nu cu una structurală. Dar, este la fel de adevărat că

problema curentului unitar începe treptat să pară o utopie. Cu atât mai mult cu cât un curent se poate reduce la câțiva autori (uneori la unul singur) individuali. Tocmai de aceea ideea de „elev”, de metodologie a asimilării unor presupuse secrete ale meseriei, așa cum se face în școlile de artă, este inutilă. Un profesor în acest domeniu are rolul de mirosire a individualității și selectare a ei și atât. Orice încercare de topologie pedagogică sau de discipolat este utopică. Dar probabil că acest lucru este greu de acceptat de niște birocrați care se văd din ce în ce mai (ne) importanți.

Alte probleme ale postmodernismului, dar alte și perspective

Contradicția între direcția discentrică și cea figurativă nu este una dialectică așa cum există la nivelul ideilor rațiunii pure după cum o vede Kant. Celebrul cuplu teză-antiteză nu se aplică aici decât la nivelul filosofilor ce le stă la bază și care sunt centrate în jurul ideii de existență sau inexistență a lui Dumnezeu. Totuși este clar că I. Kant a știut să evite cu grijă tocmai această ciudată dilemă a lumii civilizate care nu permite niciun fel de cale de mijloc dar nici restricția rațiunii asupra propriului produs. Însă este clar că o astfel de aporie nu este una a rațiunii pure ci mai mult a facultății de judecare așa cum el vede aceste elemente. Propriu-zis, în ceea ce privește domeniul rațiunii pure, această dilemă se centrează pe latura aporiei argumentului ontologic, adică al caracterului finit sau infinit al lumii, precum și pe cel al determinismului sau hazardului. Și totuși Dumnezeu este mai mult decât aceste idei ale rațiunii. Această dilemă este una a ceea ce el numește „facultate de judecare” în latura sa religioasă; sufletul este și ateu și religios în același timp. Dacă el credea că adaosul teoretic, rațional la produsele sufletești este de combătut deoarece acest suflet este religios prin condiția sa morală, dimpotrivă, eu cred că pretenția ca el să fie religios în mod exclusiv este un semn al educației sălbatice. Acest lucru este tocmai datorită intervenției rațiunii (nu în sens kantian) în mod auto și heterohipnotic asupra laturii atee a sufletului cu scopul de a menține ordinea tradițională.

Pornind de la o găselniță pur logică care frizează un soi de dadaism logic, Hegel a adăugat „sinteza” ca o a treia formă de rezolvare a aporiilor lui Kant. Poate că postmodernismul care pretinde că a văzut moartea avangardei nu este deosebit de una dintre cele mai mari gogomănii din istoria filosofiei susținută de Hegel, respectiv moartea artei, a filosofiei și sfârșitul lumii, a istoriei în general. El susținea că

din moment ce el a conceput sinteza atunci nimic nu ar mai putea apărea nou în filosofie. Hegel este într-adevăr un „postmodern” al gândirii tradiționaliste iar eclectismul său dialectic are mare legătură cu eclectismul postmodernismului. Problema este aceea că acest eclectism este unul retrograd și la Hegel și la așa-zisul postmodernism. Adică există o mulțumire de a accepta totul de până atunci dar asta înseamnă a te situa pe aceleași poziții retrograde ale tradiționalismului și a te bloca la nou.

Hegel nu a putut să vadă că gândirea tradiționalistă este putredă. El a rămas tributar tradiționalismului prin faptul că celebra lui sinteză se dorește o pretinsă rezolvare a crizei provocate de Kant, ceea ce a condus la o aiureală teoretică. A spune că lumea este și finită și infinită, și determinată și nedeterminată, etc., conduce la probleme mult mai grave decât a putut un filosof de curte ca el să vadă. Se poate spune că pentru a trăi echilibrat cineva nu se poate centra doar pe una dintre elementele dilemei atâta timp cât sufletul man însuși este dualist. Într-un fel ambele trebuie acceptate deși ele se exclud logic. Dar asta este compromisul pur psihic personal al fiecăruia cu aceste aporii arhaice. Este cu totul stupid să le considerăm absolut valabile pe ambele.

La fel făcuse cândva și Platon ironizând pe cel care declarase că nu a reușit să vadă nicio Formă. În schimb Hegel considera că principiul noncontradicției din logică ar fi valabil doar pentru ceea ce el numește „intelect”. În mod incredibil după cum pretindea Hegel asimilarea și continuarea demersului kantian în același fel postmodernismul pretinde că face față de modernitate. Acest „intelect” al lui Hegel ar fi tipic pentru principiile logice, în timp ce ceea ce el numește „rațiune” s-ar ocupa cu o astfel de supraréalitate. Acesta este exemplul cel mai tipic de ermetism, de izolaționism ontologic. În realitate statutul „rațiunii” la Hegel nu are nici pe departe rolul pe care acest concept îl are la Kant. Hegel pur și simplu încearcă să refacă metafizica cu prețul scoaterii ei din perimetrul judecății logice. „Rațiunea” la Hegel nu are nici pe departe zbaterele etice de la Kant. Dimpotrivă, ea este cu totul lipsită de astfel de tensiuni etice, ceea ce este tipic pentru morala aristocratoidă. Nu contează pentru o astfel de morală faptul că se contrazice, nu contează că este nesănătoasă logic, această nesănătate este declarată virtute atâta timp cât ordinea socială este una convenabilă. În schimb soluția etică cu care Kant salvează

axiologic rațiunea conține în sine porțița drumului invers al lui Dostoievski și a existențialismului ateu. Pot spune chiar că însuși Kant s-a gândit la o astfel de posibilitate inversă de a deduce sau echivala conținutul rațiunii pure din/cu cel al celei practice. Atâta timp cât el însuși a fost frământat de dialectică este greu de presupus că nu a conceput, fie și inconștient o astfel de inversare. Dimpotrivă, Hegel este puroiul final al microbului tradiționalist în istoria filosofiei. Câte surprize avea să rezerve istoria, cea crezută încheiată de către acesta! Câte lucruri mai erau de spus în filosofie și, mai ales, în psihologie! Câte mai erau de făcut în artă!

Între discentrism și arta de masă nu există cale de mijloc la fel cum nu există între episodul maniacal și cel depresiv. Nu poți să fi maniacal și depresiv în același timp ci doar pe rând. În primul rând aceste domenii se adresează unor genuri de public diferite. Ele însele mizează pe cartea depresiei sau maniei. Că fiecare dintre ele are și partea opusă, asta este o altă problemă însă ele se definesc tocmai prin contracararea celuilalt și consumismul este aici primul vizat. Căci pierderea speranței și acceptarea resemnată a nonsensului lumii, așa cum apar în discentrism, sunt contracarate direct de arta consumistă prin poleirea lumii cu un strat iluzoriu de satisfacții.

Un astfel de program nihilist relativ la optimismul capitalist este programul care descinde direct din mentalitatea pragmatică a funcționarilor și patronilor. Depresia nu este profitabilă. Subiectul trebuie să fie „fresh”, să poată da randament. Fără a se opune direct discentrismului el se opune spiritului său. Însă discentrismul se opune direct consumismului, ironizându-l, tratându-l ca și pe kitsch și intrând până la refuz pe ideea iluziei vieții cu necesitatea profetică de a aduce luciditate. De aici se poate uneori vedea oboseala lui, vâscozitatea lui și chiar condiția psihopatologistă a lui. Poți să fi doxă de cultură, să ai o erudiție mai vastă decât adepții discentrismului și totuși să nu devii discentric datorită lipsei condiției psihopatologice, depresive. Se creează astfel un efect Babiński la nivel axiologic care te împiedică să vezi o astfel de realitate.

În orice caz, atunci când postmodernismul declară că ar face o astfel de sinteză el nu face decât un adânc screamăt intelectual. Argumentul temporal cu acel prefix „post” este o chestie forțată. Să ne gândim numai la pretenția de asimilare cu care postmodernismul se bate în piept în ceea ce privește discentrismul și cum, pe de altă parte,

el susține însăși moartea acestuia. Nu pot înțelege cum este posibil ca, pe de o parte să îi susții moartea, eșecul, după care să îi cunoști persistența în propriul demers! Este ca și cum ai spune „Dumnezeu nu a murit, dar eu sunt mai tare ca el și mă pot lupta cu el la orice oră vrea”. Există pericolul ca postmodernismul să ascundă tocmai acel tip de tiranie inchizitorie sub pretenția lui de deschidere.

Însă atunci când se vorbește despre eclectism, ca toleranță axiologică, el deja face parte din mentalitatea modernă în genere. Cu toate acestea eclectismul în cauză este unul selectiv. Un om care are ceva informații despre fenomenul artistic universal nu va avea același gusturi cu clientul artei consumiste și nici măcar cu eruditul din secolele trecute. Civilizația își pune amprenta adânc. Nu se mai poate face astăzi arhitectură baroc, cu rămvierea spiritului baroc pentru că este inutil. La fel de inoportun este să se facă o pictură de tip Rubens. Ar putea oare vreun artist modern să redea mai bine spiritul goticului, barocului, neoclasicismului etc., decât reprezentanții de drept ai acestor curente? Firește că nu. Omul modern nu ar putea decât să își facă iluzii în legătură cu dexteritatea lui tehnică dar asta nu înseamnă mare lucru. Cum să faci o pictură cu cele mai mici detalii astăzi când există o mulțime de aparate de fotografiat? Intri inutil în competiție cu mașina în loc să te folosești de ea. Chiar și în muzică dexteritatea tehnică pare să fi dispărut în situația în care se poate face muzică pe calculator, fără cunoștințe teoretice. Consumismul abundă de astfel de cazuri. Dimpotrivă, marile filarmonici nu ar putea supraviețui fără subvențiile de la stat. Oricum, sunt rare cazurile în care cei care reînvie arta figurativ-concentrică fie doar prin interpretare, să fie receptivi la fenomenul modern. În ceea ce privește muzica, criteriul dexterității tehnice a ajuns să fie mai important dacă nu cumva chiar singurul în promovarea unor astfel de artiști.

Problema este tocmai a alegerii artei ca discurs subversiv sau ca discurs figurativ-concentric. Fiecare om devine tradiționalist cu timpul oricât de mult ar încerca să își rămână fidel principiilor subversive. Chiar și atunci când aceste principii au finalitate pragmatică, cum este cazul unor vedete rock, sămburele maturității intră în cele mai ascunse unghere ale spiritului subversiv. De aceea, chiar și unii discentrici devin cu timpul figurativi. Ei se schimbă la 180 și deoarece este posibil ca sondarea răului din om și lume pe care ei insistă să fie obositor. Alegerea vieții calme este una dintre soluțiile psihicului. Există o parte

din acești artiști care se declară postmoderniști deoarece nu pot șterge activitatea artistică subversivă din tinerețe. Ei pot chiar recurge la reeditarea unor astfel de acțiuni în virtutea retrăirii tinereții.

La fel se întâmplă cu anumite trupe de succes din muzică, dizolvate de mult, dar care se reunesc după zeci de ani pentru câte un turneu omagial. Vechii fani, eventual ajunși ulterior oameni respectabili din clasa mijlocie se vor duce și vor umple stadioanele ca pe vremuri doar datorită atracției irezistibile a voalului edenic al adolescenței. În acea perioadă ei s-ar fi prezentat la fiecare spectacol. Acum ei își reiau viața de zi cu zi de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat. Se simte chiar o oboseală dacă nu cumva chiar o dezamăgire melancolică pe fața lor. Rar sunt cei ce se vor fi schimbat radical. La fel se întâmplă cu foștii discentrici care speră să nu fie uitați relativ la activitatea lor din tinerețe însă credința care guvernează adevărata lor activitate din trecut a dispărut. Foștii fani pot fi cu totul nereceptivi la formele noi ale muzicii consumiste invocând un anumit soi de paseism. Pentru acei experimentalisti postmodernismul este un anumit tip de birocrație a autorității, respectiv presupunerea asumării autorității discentrismului și depășirea lui. Pretenția de depășire a acelei perioade și atitudinea de sfânt al modernității este datorată acestui snobism ce seamănă cu o scleroză creativă. Pentru ei acest postmodernism este un fel de Nirvâna estetică, ceva difuz și leneș, absent dar orgolios. Și dacă tot este el eclectic la fel este și situația în sine: acceptă totul și nimic, este îngăduitor și tiranic, consumist și elitist, încorporează sub sine „avangarda” dar și este în dispută cu ea.

Din alt punct de vedere, sub semnul postmodernismului stă și epuizarea șocului discentrist. Clasicii săi au ocupat deja un loc în istoria artei, iar spiritul experimentalist, el însuși căutător de nou și inedit, se neagă pe sine fiind nevoit să se întoarcă spre altceva. Așa-zisul postmodernism este o consecință imanentă a discentrismului. El nu este decât un nou spirit al vremii așa cum în fiecare epocă a existat așa ceva. Dar, să fie foarte clar, față de acest spirit presupus postmodernist, vor apărea reacții de opoziție la fel cum impresionismul s-a opus față de gustul academist sau cum Renașterea s-a opus goticului. Dacă există gust discentrist în așa-numitul postmodernism acest lucru există pentru că a existat cândva un Duchamp și un Beuys care au revoluționat gustul. La fel s-ar întâmpla și când acest presupus postmodernism ar deveni eminentemente gust de

masă, confundându-se realmente cu consumismul. Există o rupere de gustul epocii dar nu de esența acestui gust ci de vulgarizarea sa, de clonarea sa, de transformarea sa în gust al epocii.

Cu toate acestea, eu consider că cea mai importantă latură a apariției așa-numitului postmodernism este cea socială, venind din partea unui soi de consumism experimentalist care, tocmai datorită antiimanenței sale, s-a distrus pe sine așa cum se întâmplă cu antiimanența logică. Am aici în vedere fenomenul hippy. Despre contradicția discentrism-consumism am vorbit deja. Fenomenul hippy este cea mai profundă pătrundere în mase a discentrismului. Războiul din Vietnam cu megalomania eroică inițială a națiunii americane, și apoi cu dezamăgirea polarizantă și usturătoare a unei generații schilodite prin junglele vietnameze este și el parte din această situație. Refugiul în droguri și moartea tacită a celor rămași neatinși de gloanțe și obuze este un alt element. Moartea terifiantă a lui John Lennon, ucis de un fan care recunoaște apoi dadaist fapta sa („l-am ucis pe J. L”), toate acestea au fost extreme ale discentrismului care nu se poate elibera de figurativism.

Lecția realității însă este dură iar cei care au pariat pe această latură s-au văzut căzuți din postura de elite în aceea de gunoi. Răul pe care îl arată discentrismul psihopatist s-a dovedit a fi mic copil pe lângă răul realității. Acei masochiști spirituali ai discentrismului, fie el și de masă, au înfundat spitalele de psihiatrie, s-au trezit ei înșiși terificați, orbecăind după un moment de liniște în bezna nesiguranței spirituale. O parte din ei, rușinați de propria decădere, au încercat să facă o revoluție radicală a psihiatriei însăși cu scopul de a-și recâștiga încrederea de sine. Acest experiment a condus la apariția curentului antipsihiatric și a eșuat la rândul-i. Dadaismul își cerea dreptul la existență prin dreptul accidentului de a exista, prin unificarea vieții și a artei dar după aceste orori viața își cerea dreptul de a trăi iar frica de accident și nevoia de ordine au devenit cerințele aceluiași drept de existență.

Societatea a înțeles că excesele anarhiste sau nonconformiste ale membrilor ei se datorează în bună parte marginalizării, șomajului, lipsei de educație. Epoca roboților a condus la concedieri masive. În schimb forța de muncă a fost absorbită în prestările de servicii și în domeniul calculatoarelor. Creșterea nivelului de trai a putut să fie o variantă la nonconformismul tinerilor și astfel se poate spune că

Începând de prin anii 1970 – 1980 în societatea vestică fenomenele discentriste au suferit un recul în fața consumismului. Dar asta nu înseamnă nici pe departe că discentrismul a eșuat tocmai pentru că el este reversul consumismului și deci, va ține cât va ține și acesta. Pur și simplu el este amânat în substituturile consumiste. El va reveni și mai puternic ca formă de cultură de masă chiar atunci când nivelul de trai va fi foarte ridicat. Cei care nu au posibilitatea să se dedice științei își vor consacra și petrece timpul în artă. Este clar că va trebui să treacă ceva timp până atunci dar ritmul dezvoltării actuale arată această perspectivă.

Timpul liber crește din ce în ce mai mult și e din ce în ce mai dorit de toată lumea. Însă la un moment dat va deveni ceva asemănător cu libertatea iluminiștilor. Nu se știe în ce măsură munca are rolul de a amortiza tulburări psihice care vor izbucni puternic în viitor. Consumismul inventează speranțe deșarte, viruși și iluzii nefaste, iar omul modern orbecăie după ele ca insectele la bec noaptea. Fiecare nouă invenție și inovație consumistă va fi urmată de o replică discentristă ulterioară. De fapt însuși discentrismul, ca sens schimbat al consumismului, a existat și va exista în funcție de acesta. De aceea nu cred în moartea discentrismului însă în momentul în care masele vor trăi concret aceste deziluzii, existențialismul depresiv va reactiva profund spiritul maselor. Iată un alt preț al civilizației.

Concret, la ce ne putem aștepta în viitor

Problema viitorului artei este una foarte complicată, un adevărat test al teoriilor despre artă. Acestea trebuie să îi prevadă viitorul dacă au pretenția de a o înțelege total, la fel cum fizicianul prevede un fenomen fizic după ce l-a înțeles. Acum este clar că nicio teorie nu poate prevedea totul căci acest lucru ar însemna să se substituie realității pe când ea doar îi extrage principiile. Însă acele teorii tradiționaliste despre artă care și astăzi îndeamnă snobii la conservatorism și la imunitate antimodernistă sunt niște teorii care trebuie cât mai repede uitate. Acest lucru pentru că nu au putut prevedea viitorul nici măcar într-o măsură foarte mică.

Prevederea viitorului mai este limitată deoarece latura tehnologică a artei are un rol de necontestat fie că se manifestă direct fie doar prin influență. Arta pop are o datorie imensă față de tehnologie. Contactul lui Giacomo Balla cu aparatul de proiecție cinematografică a fost decisiv pentru atingerea coerenței

teoretico-practică în futurism însă nici tehnologia nu este totul. Majoritatea curentelor discentrice sau abstract compoziționale se desfășoară cu materiale existente în perioada tradiționalistă sau care ar fi putut foarte bine exista atunci. Tocmai de aceea o viitorologie estetică este totuși posibilă.

Odată înțelese principiile artei se poate foarte ușor derula un scenariu al evoluției artei. Arta se poate întoarce către forme anterioare așa cum s-a întâmplat cu cea tradiționalistă. Renașterea presupune reintegrarea clasicismului greco-roman după ce arta bizantină renunțase la acesta. Oricând se poate imagina ceva de acest gen. Un accident cosmic, un război mondial, o maladie incurabilă pot face fiecare pe oamenii de peste câteva mii de ani sau pe oricare alt gen de ființe inteligente să caute misterele unei civilizații de tip pop-corn și coca-cola. Pot fi imaginate și cotituri mai lente. Una ar fi epuizarea resurselor energetice, ceea ce ar conduce la un neoegipt, cu marile clădiri ale metropolelor actuale lăsate în ruină pentru că însăși economia mondială pentru vor fi fost construite ar fi în ruină. În acest caz într-adevăr arta ar lua-o de la capăt.

Dar, personal nu cred că lumea ar avea un astfel de recul ci cred că tehnologia va continua să se dezvolte pe fondul dezvoltării științei și descoperirii unor noi surse de energie. Pe termen scurt se poate observa o perpetuă creștere a artei consumiste. Ea depinde de capitalul mondial și de nevoia de consum. Arta consumistă va dispărea în societatea roboticii absolute atunci când omul nu ar mai trebui să muncească pentru cele necesare traiului. În acest caz comerțul ar fi inutil la fel și arta consumistă. Apoi, dacă luăm rezistența discentristă față de capitalism, față de consumism în general, este clar că discentrismul însuși, ca replică opusă consumismului astăzi, ar dispărea. Dar, în ritmul actual, mai este mult până atunci.

În aceeași măsură este de așteptat persistența tulburărilor psihice în arta viitorului apropiat. Formele din jurul depresiei sunt primele vizate. Efectele economismului sălbatic vor ieși violent la suprafață. De aceea cred că recunoașterea formelor de artă de tip performance art sau happening se va face treptat la nivelul maselor. Odată cu probabila creștere a nivelului de trai va crește și toleranța, iar manifestările extremiste de tipul nazismului, cu xenofobia, autoritarismul și intransigența lui vor fi înlocuite de un soi de receptivitate turistică. Nevoia de a cunoaște lucruri diferite implică și

acceptarea diferențelor. De aceea problema acceptării tulburărilor psihice va fi ameliorată chiar dacă nu neapărat rezolvată iar manifestările psihopatologice din zona performance art vor fi general acceptate.

Însă nu cred că pragmatismul va dispărea și astfel tulburările psihice nu vor fi acceptate în totalitate. De aceea discentrismul va continua și el să lovească în ideile retrograde sau provizorii dar, firește, tot pentru cunoscători va fi destinat. Dacă legile statului vor aplica protecția maximă a individului atunci este clar că experimentalismul va avea o înflorire maximă. Însă așa cum s-a tot întâmplat în istorie arta se dezvoltă pe fondul stăgării economice.

Am spus că romantismul artei pentru artă este depășit, că mentalitatea estetică s-a stins în favoarea celei a științei. Cu toate astea arta nu este nici pe departe terminată la fel cum religiile moderne se dovedesc a găsi misticismul abia în epoca modernă (a istoriei, nu a artei), deși ele au apărut pe fondul unei epoci religioase opuse, în favoarea celei științifice. Pentru cei ce am trăit cu speranțele și idealurile modernilor astăzi ni se par minore trăirile celor vechi și considerăm că adevărata artă s-a dezvoltat abia în secolul XX. Firește, o înțelegere profundă temperează această idee însă pentru un artist asta este mai greu de realizat. Nu este exclus ca arta să se redescopere sau să fie redefinită în cu totul alți termeni astfel încât ceea ce considerăm noi astăzi a fi artă să fie de fapt un lucru mai puțin interesant pentru oamenii viitorului. Ar fi o perioadă omoloagă misticismului din religie. În orice caz viitorul lasă să se vadă acest lucru.

Chiar dacă neîncrederea în iluzia artei poate lua forme constante la nivel global, fapt ce produce un fel de apatie creatoare de genul celei a lui M. Duchamp în ultimii 20 de ani ai vieții, oricând se poate găsi un domeniu care să reîmprospăteze apetitul omului de investiție a idealurilor. Situația este la fel ca în cazul epidemiei obiectului de fixație fobic-nevrotică. Paradigma nevrozei ne poate ajuta să înțelegem mai bine această situație. Nevroticul se teme de un anumit obiect și va înceta să se mai teamă de el atunci când se dovedește a fi inofensiv. Dar dacă această experimentare se dovedește a fi imposibilă (datorită evitării obiectului) atunci fobia se păstrează zeci de ani în mintea subiectului. Dimpotrivă, odată cu înțelegerea inofensivității sale, nevroticul va căuta la nesfârșit un alt și un alt

obiect fobic, ceea ce l-a condus pe Freud să creadă că acesta realmente ar simți plăcere în teama fobică. Idealismul artei abstract-compozițională este în acest caz tocmai această fixare provizorie ce seamănă cu fixarea fobică. Experimentarea obiectului corespunde în receptivitatea artei cu consumarea momentului artistic, cu demodarea lui.

Astfel că arta se dovedește a fi altfel decât lingvistica, unde, conform unui principiu descris de Saussure, corpul ei se instaurează ca urmare a absorbției în masa vorbitorilor a unor „inovații” individuale. Această absorbție pentru artă, pentru stilul în cauză, este deja stingerea sa. Este adevărat că și limba are reînnoiri permanente dar apogeul acestora se constituie atunci când devin larg răspândite în masa utilizatorilor, pe când în artă un astfel de apogeu al succesului înseamnă sfârșitul creativității stilului în cauză. De aceea, ca și limba, arta își va continua căutarea panfuturistă a noului. Degeaba se bat unii în piept cu tema morții artei încercând o presupusă „maturizare” seacă a spiritului căci oricând se va găsi un alt „obiect fobic” al artei, un domeniu în care să intre până la refuz proiecția caldă a idealurilor inconștiente. Universul are nespuse domenii necunoscute însetate de astfel de proiecții.

Arta va continua să producă genii, inovații și revoluții, chiar dacă nu vor exista genii de tipul Renașterii. De fapt aceștia au fost consecințe ale paseismului judecății posterioare a mentalității tradiționaliste. Însă aici așa-numitul postmodernism are dreptate, anume că metanarațiunile vor dispărea și se vor cuibări exclusiv în arta consumistă. Tematica romantică a eroului sau a metafizicii pământești nu va mai reveni la fel după ce metafizica însăși a fost repudiată. Dimpotrivă, tematica morții, a tragismului ei va reveni sau, mai bine zis, se va păstra; deoarece este o temă constantă a reflecției umane. De asemenea, cred că va avea o înflorire tematica naivă, infantilistă, deoarece părinții se vor apropia mai mult de copiii lor, îi vor accepta ca atare, îi vor considera parteneri, prieteni și nu le vor mai impune principii abstracte cu scopul tocmai de a crea un baraj, un filtru puternic între clase. Societatea deschisă, promovarea deosebiriilor și noului implică această xenofilie cu rezonanțe în viața de familie. Rolul tinerilor în artă cred că va fi din ce în ce mai important. Cred că precocitatea va deveni un fenomen real. Deja occidentul are o mare deschidere față de precocitate. Copiii au un mai larg acces la

mediatizare iar publicul vrea de urgență niște copii minune. Cazul „micuței Picasso” este aici elocvent. Publicul dă credit copiilor, îi răsfață la fel cum, în trecut, dadaștii erau răsfațați în trăsările lor.

Înțelegerea viitorului artei presupune înțelegerea publicului care apreciază și care reține demersul artei. Este foarte clar că repetarea unor forme de artă ca dadaismul sau pop art, unde doar extinderea curentului se face, fără înnoire, nu este posibilă decât în alte domenii decât cele în care s-a manifestat.

Cuprins

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Călinescu Matei – „Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadentă, kitsch, postmodernism” Univers 1995;
- Connor Steven – „Cultura postmodernă: o introducere în teoriile contemporane” Meridiane 1999;
- Freud Sigmund – „Scrieri despre literatură și artă” Univers 1980;
- Grigorescu Dan – „Dicționarul avangardelor” Editura Enciclopedică 2003
- Heidegger Martin – „Originea operei de artă” Humanitas 1995;
- Hegel G.W.F. – „Prelegeri de estetică” RSR 1966
- Huyghe René – „Puterea imaginii” Meridiane 1971;
- Luis Farver – „Global conceptualism” New York-Queens Museum of art 1999;
- Kandinsky Wassily – „Spiritualul în artă” Meridiane 1994;
- Kant Immanuel – „Critica facultății de judecare” Trei 1995;
- Prut Constantin – „Dicționar de artă modernă și contemporană”; Editura „Univers Enciclopedic” București 2002;
- Rațiu Dan Eugen – „Disputa modernism – postmodernism: o introducere în teoriile contemporane asupra artei”;
- Vautier Marie – „New World myth: postmodernism and postcolonialism în Canadian fiction” McGill Queen’s University Press 1998.
- Wikipedia.
-